GOETHES FAUST

Erklärt von Ernst Traumann

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

G599f
Yt

Goethes Faust

Nach Entstehung und Inhalt erklärt

von

Ernst Traumann

In zwei Bänden

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage

Zweiter Band

Der Tragödie zweiter Teil

183468.
29.8.23.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck
München 1920

Germany

TORONTO UNIVERSITY LIBRARY

Vorwort zur zweiten Auflage

Die hiermit erscheinende zweite Auflage des zweiten Bandes meiner Fausterklärung ist vorwiegend durch neue, im Anhange des Buches befindliche Anmerkungen erweitert worden, die meine Ansichten tiefer begründen oder meine Stellungnahme zu wichtigen Erscheinungen der jüngsten Literatur bezeichnen. Dagegen ist der Text nur durch einige kleinere Einschübe, Berichtigungen und Ergänzungen, z. B. Seite 232 hinsichtlich der merkwürdigen, dem inneren Wachstum Fausts entsprechenden Entwickelung der Figur des Mephistopheles verändert worden. Daher bedarf mein Werk, das nach wie vor weit mehr auf die in Goethes Altersdichtung und „Hauptgeschäft" bewältigten großen Gedanken- und Kunstprobleme als auf die Erklärung der Einzelheiten gerichtet bleibt, keiner neuen Geleitworte. Statt ihrer erlaube mir der Leser an dieser Stelle, wo der Autor hergebrachtermaßen nur sein persönliches Verhältnis zu seinen Vorgängern, seinen Quellen oder zu seiner Aufgabe ausspricht, den Inhalt der Dichtung selbst, die er in seinem Buche zu deuten unternimmt, in eine besondere Beleuchtung zu rücken. Ungewöhnliche, ja ungeheuerliche Zeiten, wie die unsrigen, rechtfertigen das Ungewohnte. Hatte das Vorwort zur zweiten Auflage des ersten Bandes der stürmischen Gegenwart durch die Behandlung des Themas „Goethes Faust im Kriege" Rechnung getragen, so soll hier der zweite Teil der Tragödie aus dem Licht der Ewigkeit, worein ihn der greise Dichter vermöge seiner ewig gültigen Typen und Symbole gestellt hat, in das Licht der Gegenwart, in den Spiegel des Tages treten. Und diese Betrachtung mag — so manchem zum Erstaunen! — dartun, wie das prophetische Auge Goethes in

ſeiner ſcheinbar ſo grillenhaften und verworrenen Dichtung Dinge vorausgeſehen, d. h. in ihrer Weſenheit erblickt hat, die ſich jetzt erſt in Wirklichkeit enthüllen und in welch erſchütternder Weiſe er dem heutigen Geſchlechte die Lehre von der Ewigen Wiederkehr des Gleichen predigt.

Während — nach Goethes eigenen Worten — im erſten Teil der Fauſt-Tragödie die Betrachtung des Dichters „ſubjektiv", „beſchränkt", „ſpezifiſch", „konkret" gehalten und „alles aus einem dunkeln Zuſtand des Individuums hervorgegangen" war, „mutet er ſich im zweiten Teile über ſich ſelber hinaus" und erklimmt einen Standpunkt, von dem aus er ſeine inneren Geſichte, ſeine Viſionen „objektiv", „frei", „generiſch" und „abſtrakt" erblickt. Der myſtiſche, ſibylliniſche Greis betätigte mit dieſer Anſchauung ſeiner Welt den von ihm geprägten Spruch: „Am Ende unſeres Lebens gehen dem gefaßten Geiſte Gedanken auf, bisher undenkbare; ſie ſind wie ſelige Dämonen, die ſich auf den Gipfeln der Vergangenheit glänzend niederlaſſen." Nicht mehr die Entwickelung des Einzelnen ſchaut er im Ebenbilde ſeines Helden, ſondern die Geſchichte der Gattung. Fauſt iſt ihm zum Symbol geworden, „worin das Beſondere das Allgemeine vertritt, ein eminenter Fall, der eine gewiſſe Totalität und Allheit in ſich ſchließt". In Goethes Helden wiederholt und vollzieht ſich — phylogenetiſch — die geiſtige Entwickelung des deutſchen Stammes und Volkes. Einen ungeheueren Zeitraum durchläuft das Seherauge des Weiſen und begreift ihn — im Sinne des Ariſtoteles — als poetiſche Einheit. Goethe ſetzt nur das Werk der Antike fort, wenn er mit Helena, dem Elemente der Schönheit, worin der deutſche Heros ſeine Läuterung und Weihe empfängt, an die alten Muſter anknüpft und geſteht: „Abgeſchloſſen konnte das Stück nicht werden als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt ſeine volle dreitauſend Jahre ſpielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Miſſolunghi", — von Homer bis auf Byron, deſſen mit dem Heldentode beſiegelte Griechenliebe im Sohne Fauſts und der

Helena verewigt wird. Dieses phantasmagorische Durchleben von Jahrtausenden ist wiederum die Verwirklichung einer ganz persönlichen Überzeugung Goethes, die er im West-östlichen Divan, im „Buche des Unmuts" ausspricht:

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib' im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben!

Im Lichte der Ewigkeit, sub specie aeterni, läßt der Dichter des zweiten Faust die Kultur des Altertums, der Renaissance und der Neuzeit erglänzen, bis zu dem von ihm selbst erlebten Zerfalle des Imperiums deutscher Nation, der sich in der letzten Kaiserszene, der Einsetzung der Erbämter und Stärkung der Territorialherren, abspiegelt. Aber als ein rückwärts gewandter Prophet deutet Goethe nicht nur das Vergangene, sondern er, der präsumtuoseste der Menschen, wie er sich selbst bezeichnet, „antizipiert" auch die Welt, blickt hellsichtig in die Zukunft und läßt seinen Helden in einer sozialen Kulturarbeit enden, die die Entwickelung des deutschen Staates nahezu um ein Jahrhundert vorwegnimmt.

Es ist wunderbar, wie gegenwärtig, wie aktuell uns heute angesichts der Zustände im tiefererschütterten und von seiner Höhe herabgestürzten Deutschen Reiche die Visionen anmuten, die Goethe vor uns entrollt. Schon im ersten Teil der Tragödie, worin sich die ganze Fülle der Gesichte nur auf seine eigenen Zustände beziehen und worin er seine „verklungenen Leiden und Freuden in ein Drama verkehrt", hat seine Satire, die ironische Beleuchtung der Zeitverhältnisse, Ewigkeitswert. Der Famulus Wagner, der trockene Schleicher und Streber, der überall nur „profitieren" möchte; der Schüler, der komische Abklatsch des tragischen Helden, der Fäustling, der alles, was auf Erden und im Himmel ist, die Wissenschaft und die Natur, erfassen möchte und doch, durch den Teufel an den Baum der Erkenntnis verwiesen, am Schlusse nur an sich selber, an seinem kleinen Ich,

ſich labt; die platten Burſchen in Auerbachs Keller mit ihrem banauſiſchen Hochmut und politiſchen Stumpfſinn, die ſich ſegnen, daß ſie nicht fürs Reich zu ſorgen haben, die ſchwelgenden Schmarotzer, die wie Flöhe an ſeinem Körper nagen und ſich mäſten; der geiſtreiche Teufel, der dieſe Paraſiten und ihre junkerhaften Manieren ebenſo verhöhnt, wie er die verrotteten Fakultäten muſtert und verſpottet; der natur- und lebensdurſtige Fauſt, der dem öden Verſtandeswiſſen Herz und Gefühl, der dürren, ledernen Forſchung die beglückende Intuition entgegenſetzt — ſind jene Karikaturen nicht die Repräſentanten des Ewig-Geſtrigen? Sind dieſe genialen Naturen nicht die Vertreter der immer berechtigten Revolution der Geiſter?

Aus der Beſchränktheit des Bürgertums, deſſen ſchleppendes, die Entfaltung der Perſönlichkeit erſtickendes Leben ſchon den Verfaſſer des „Wilhelm Meiſter" ſo ſchwer bedrückte und in die freieren Regionen der Bühnenwelt und des Adels flüchten ließ, erhebt ſich der Dichter des zweiten Fauſt in größere, würdigere Verhältniſſe, entſprechend der alten Legende, die den weitbeſchreiten Erzzauberer an den Hof des Kaiſers und in die Arme des ſchönſten Weibes führte. Nicht mehr das naive Volkskind, der Gegenſtand dumpfer Leidenſchaft, ſondern die erfahrene, männerbeſtrickende Fürſtin, das Ziel bewußten Schönheitsdranges, beſtimmt nunmehr den Weg des einſtigen Stürmers. Sein Aufſtieg führt ihn von den Pfaden der Magie, der er ſich mit Hilfe des dämoniſchen Gefährten ergeben hatte, hinweg zum Erlebnis des Kunſtideales, zur Durchkoſtung eines göttlichen Idylls und reift ihn zu dem herakleiſchen Kulturwerke, deſſen Vollendung ihm, wie dem Reiniger der ſtymphaliſchen Sümpfe, den Olympos der Unſterblichkeit ſichert. Aus dem titaniſchen Genußmenſchen wird der Mann der naturbeſiegenden, volksbeglückenden, ſchöpferiſchen Tat.

Dieſer heroiſche Lebenslauf, das Höchſte, was ein Sterblicher erringen kann, wird von Goethe in fünf Weltenkreiſen abgeſpiegelt, die, nur loſe verbunden, lediglich einen inneren

Bezug zueinander besitzen, aber vermöge der sie durchwaltenden Idee eine dynamische Steigerung aufweisen, die ihnen eine — wenn auch nur spärliche — dramatische Bedeutung sichern. Vom deutschen Kaiserhof nach Griechenland durch die klassische Geisterwelt auf den Gipfel des Ganzen, zu Helena; dann wieder zurück ins nordische Nebelreich und an den Meeresstrand zur kolonisatorischen Arbeit — welch anscheinend phantastische Bahn, wie eigenwillig scheinbar vom Dichter erdacht. Und doch, welch tiefster Sinn liegt dieser Schöpfung zugrunde! Auch hier ist nichts zufällig und mühsam erklügelt, sondern alles fließt und wächst organisch, wie bei den antiken Gebilden, aus Goethes tiefster Natur und letzter, endgültiger Weltanschauung, so daß der Eingeweihte mit dem vor den klassischen Statuen Roms erstaunenden Goethe ausruft: Hier ist Notwendigkeit, hier ist Gott!

Im Gegensatz zum ersten Teil der Tragödie, wo sich die Handlung zumeist in kleinen, intimen, oft fast genrehaften Bildern abspielt, bewältigt der Dichter des späteren Faust große Massen und führt seinen Helden und uns in das volle Licht breitester Öffentlichkeit und in den Strom der Weltgeschichte. Jetzt erst lernt Faust, der bisher nur durch die Liebe zu Gretchen tragisch Erschütterte, aber durch Ariels Geisterhilfe Geheilte den Erdgeist in seinen Lebensfluten und seinem Tatensturm kennen. Zwar am Kaiserhofe erblickt er das Leben nur als Abglanz, als Schein des Wirklichen und Wesentlichen. In einem doppelten Spiegel, wie ein entoptisches Phänomen, das in diesem Reflexe nicht etwa verbleicht, sondern sich erst recht entzündet, erschaut es der neugeborene Faust: Als reine Illusion im Maskenzuge, der das menschliche Dasein mit allen seinen Trieben und Kräften darstellt und worin er selbst als Plutus, als Gott des Reichtums mitwirkt, und als leeres Spiel im höfischen Treiben, wo er als Zauberer dem Herrscher die Gestalt, das Idol der Helena beschwört. Auch hier gewahrt das Auge des heutigen Betrachters Charaktere und Vorgänge von ergreifender Aktualität: Einen Monarchen, der, zwar gutmütig und offen, aber eitel, schwach

und phantaſtiſch mit dem ihm anvertrauten Amte tändelt und ſeine Herrſcherwürde in rauſchenden Feſten vergißt, der, jung zum Throne gelangt, des falſchen Glaubens lebt, es ginge an, „regieren und zugleich genießen“. Wie anders klingt das Regenten-ideal des Fauſt: „Genießen macht gemein!“ Wie iſt ſeine Bruſt durchdrungen von der Würde des Befehlens, von der Hoheit des ſtrengen Willens, den er nur den Treueſten anvertrauen mag! Der laute, geſchwätzige, nur von launenhaften Impulſen getriebene Kaiſer aber ahnt von dieſer Seligkeit des Herrſchens nichts und ſo wird er zum Spielball ſeiner Vaſallen, die ſeinen Abſolutismus nur billigen und ſtützen, wenn er ihren eigenen Wünſchen entſpricht, „der Heiligen und der Ritter“, des Adels und der Geiſtlichkeit. Dieſes Reich, durch Verſchwendung, Schlemmerei, Verrat der Bundesgenoſſen, Parteiſucht unterhöhlt, wankt und kracht in allen ſeinen Fugen. Es friſtet ſein geſpenſtiges Daſein nur durch leeren Schein und Trug. Der Papiergeldſchwindel, vom Teufel erfunden, führt es auf den Gipfel ſeines Rauſches, alles tanzt und tobt auf einem Vulkane, in dieſer verblendeten, verkehrten, wahrhaft vom Satan beſeſſenen Welt, in der der Narr, der ſeine Zettel in ſoliden Grundbeſitz verwandelt, der ſchlaueſte der Kriegsgewinnler, der einzige Weiſe iſt.

Die natürliche Folge dieſer Mißwirtſchaft iſt der Bankrott des Staates, die Anarchie, der Krieg aller gegen alle, das Schisma, die Aufſtellung eines Gegenkaiſers, der den bisherigen Monarchen verhöhnt wie einen Schatten: „Euer Kaiſer iſt verſchollen — Märchen ſagt: Es war einmal“ ... Zwar ſichert dem in der Schlacht Bedrohten die Geiſterhilfe der Magier den Sieg; aber er untergräbt des Reiches Macht und Herrlichkeit ſelbſt durch die Einſetzung der Kurfürſten und die dauernde Befeſtigung ihrer territorialen Herrſchaft ſowie die Stärkung der unerſättlichen Gelüſte des Klerus. Das hiſtoriſche Ende des einſt ſo glorreichen deutſchen Kaiſertums und der Anfang des unſeligen Partikularismus! Im Chaos dieſer Kämpfe, die der

durch antike Vorbilder an Zucht und Maß gewöhnte, auf friedliche Kulturarbeit bedachte Faust verabscheut — „Schon wieder Krieg! Der Kluge hört's nicht gern" —, sind alle Dämonen entfesselt; die Habsucht und Raubgier werden nur schwach bemäntelt, der Werwolf Diebstahl geht im Schafsgewande der „Kontribution"; „Gib her! das ist der Handwerksgruß"; die drei Gewaltigen Habebald, Haltefest, Raufebold und die feile Dirne Eilebeute sind das echte Gefolge des Teufels zu Lande und zu Meer, dessen „Freiheit" der Satan in der heiligen, untrennbaren Trinität „Krieg, Handel und Piraterie" erblickt und dessen meuternde Matrosen — wiederum in Gestalt jener biblischen Helfershelfer — vom schnöden Gewinne „gleichen Teil" begehren. Im Fluch des Reichtums vollendet sich das Schicksal des Faust; die Vertreibung des armen Greisenpaares, dessen Gut er zur Abrundung seines Besitzes verlangt, belädt sein Gewissen mit quälender Reue und nagender Sorge und unterwirft den Übermenschen dem allgemeinen Erdenlos, so daß er entkräftet und entzaubert dem Tode entgegenwankt. Neben diesen großartigen Bildern der Menschheit treten zwar die kleineren Zeitgemälde zurück, verlieren aber nichts von ihrer ewigen Gültigkeit. Wie die Feudalherren und Hofschranzen, vom Schatz- und Heermeister an bis herab zum Kämmerer und Pagen und zu dem klatschhaften Gefolge männlichen und weiblichen Geschlechtes ihren Typus bewahren — „bei aller Schätze Flor, Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor" — und trotz aller Beschenkung ihrer Genußsucht und ihrem Egoismus weiter frönen, so bleibt auch die Anmaßung der Jugend bestehen, die, im Baccalaureus verkörpert, ohne Ehrfurcht vor dem Alter und der Vergangenheit die Erfahrung verachtet und nur dem eigenen Geiste folgt, der ihr vorgaukelt, ihr Tauftag sei auch der Tag der Schöpfung und im Absolutismus ihres lieben Ichs alles hinwegdekretiert, was anders und älter ist als sie selbst. Diesem „Original", das in seiner eingebildeten Pracht der Zukunft entgegenfährt, stellt sich nicht minder lebenswahr der altgewordene

Doktor Wagner, der deutsche Stubenhocker und Zerebralmensch zur Seite, der seine Naturfeindschaft dadurch krönt, daß er ein chemisches Menschlein in die Welt setzt und die gemeine Zeugung fürder dem Tiere überläßt. Überall Zustände und Gattungsvertreter, die des Dichters Zauberspiegel der Nachwelt warnend vorhält.

Nichts aber, in diesem grandiosen Weltgedichte, erschüttert uns Epigonen mit stärkerer Gewalt als sein Grundgedanke, die Erlösung des Helden durch die Tat, seine Befreiung von Tod und Teufel durch die Selbstbewährung und Entwickelung der Monade, die Auswirkung und Steigerung der Entelechie. Diese echt Goethesche Überzeugung ist in ihrem tiefsten Wesen deutsch und sie soll es ewig bleiben. Erst recht in Zeiten größter Not und Verachtung unserer nationalen Eigenart. Wohl hat der Dichter ausgesprochen, daß der Individualität, wie sie auch göttlicher Herkunft ist, die „Liebe von oben" zu Hilfe kommen muß, um sie zu retten, und daß sein Glaube also mit der christlichen Religion im Einklang stehe; aber in dieser Anschauung Goethes ist kein Raum für untätigen Quietismus, für duldendes Erharren der himmlischen Gnade, für eine mönchische Rechtfertigung des Sterblichen bloß durch den Glauben. Nur dem Starken hilft Gott, nur dem rastlos Strebenden und sich Bemühenden, nur dem Kämpfer, der die Lebenswunden aufzuweisen vermag — die urgermanische Vorstellung des Walhall! —, öffnen sich die Pforten des Paradieses, die Gefilde hoher Ahnen. Ein beseligender Optimismus strömt aus den Tiefen der Lebensdichtung Goethes, worin, wie in keiner andern, sein uns allen heiliger Geist ausgegossen ist und ruft den Deutschen in ihren schwersten Schicksalsstunden den tröstlichen Gruß, die seelenstärkende Mahnung zu:

„Der Lebende soll hoffen!"

Heidelberg, Pfingsten 1919

Dr. Ernst Traumann

Inhalt

Der Tragödie zweiter Teil

	Seite
Vorwort	
I. Entstehungsgeschichte des zweiten Teils der Faust-Tragödie	1—103
II. Erklärung des zweiten Teils der Faust-Tragödie	104—360
Erster Akt	
Anmutige Gegend	104—110
Thronsaal	110—121
Weitläufiger Saal	121—130
Lustgarten	131—135
Finstere Galerie	135—141
Hell erleuchtete Säle	141—143
Rittersaal	143—148
Zweiter Akt	
Studierzimmer	149—154
Laboratorium	154—164
Klassische Walpurgisnacht:	
Pharsalische Felder	164—168
Am obern Peneios	168—173
Am untern Peneios	173—180
Am obern Peneios wie zuvor	180—192
Felsbuchten des Ägäischen Meeres	192—202
Dritter Akt	
Vor dem Palaste des Menelas in Sparta	203—218
Innerer Burghof	219—229
Arkadien	229—253
Vierter Akt	
Hochgebirg	254—273
Auf dem Vorgebirg	273—283
Des Gegenkaisers Zelt	283—292

Fünfter Akt Seite

Offene Gegend . . . . . 293—296

Palaſt . . . . . 296—304

Tiefe Nacht . . . . . 304—307

Mitternacht . . . . . 307—320

Großer Vorhof des Palaſtes . . . . . 320—333

Grablegung . . . . . 333—347

Bergſchluchten . . . . . 347—360

Anmerkungen . . . . . 361—404

Anhang: Über die metriſche Geſtaltung der Chorlieder im Helena-akte von Prof. Dr. Franz Boll . . . . . 405—408

Regiſter . . . . . 409—420

I. Entstehungsgeschichte des zweiten Teils der Faust-Tragödie

Der erste Teil von Goethes Faust war in seiner ursprünglichen Gestalt die Frucht der Sturm- und Drangperiode des jugendlichen Dichters, der feurigste und gewaltigste Ausdruck seiner „fordernden Epoche". In prometheischem Schaffenstrieb dünkte sich der Genius den Göttern gleich; er wollte, wie sie, mit der Zaubergabe der Magie, zu ihrer Höhe hinaufgestiegen, Himmel und Erde umfassen. Ihn beseelte ein „ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur". Aus dem tiefsten Grunde dieses Werkes, das alle Sehnsuchtsschmerzen des mit seiner öden, verstandeskühlen Zeit ringenden Kämpfers in sich schloß, tönt uns, wie aus keinem andern — den seelenverwandten „Werther" oder gar den ironischen „Satyros" nicht ausgenommen — das Evangelium Rousseaus entgegen, die Botschaft der Rückkehr zur Natur, der Wiedervereinigung mit der ewigen Urmutter aller Geschöpfe, die Mahnung zur Flucht aus einem durch Wissensqualm verdüsterten Leben und einer durch herzlose Grübelei zum Kerker verwandelten Welt:

Wo faß' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens ...

Es ist der Schrei des individuellen Menschen, der schrankenlos die Betätigung seiner eigensten Kräfte, die volle Auswirkung seines Selbst von den dunkeln Mächten des Schicksals heischt. Dieses naturbrünstige Ideal des jungen Goethe vom Übermenschen war im Fragment des Jahres 1790 einem anderen gewichen. Nicht mehr das höchste Sinnenglück, der unbedingte Lebensgenuß der einzelnen Person war das Ziel des gereiften, in die Grenzen

des Irdischen zurückgekehrten Dichters und seines veredelten Helden, sondern das Wohl und Wehe der Gesamtheit.

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen ...

Dieses Leitmotiv, womit das Bruchstück der neunziger Jahre, der vornehmlich an Italiens Sonne gereiften Ausgeburt seiner neuen Lebensanschauung, beginnt, durchzieht nunmehr den ganzen Torso. Verschwunden ist der Titanismus der Frankfurter Gärungs- und Brausezeit, die „Luftgestalt" jenes Himmelsstürmers, die „nur einer ernsteren Epoche vorspukte". Faust wird zum Typus der Menschheit. Während er sich einst an den Erdgeist, das Sinnbild der wirkenden Natur, „mit allen Kräften drang", dringen nun alle seine Sinne darnach, „der Menschheit Krone zu erringen". Der Humanitätsgedanke erwacht in ihm und seinem Schöpfer, dessen Dichten und Denken von nun an nur mehr auf „bleibende Verhältnisse" gerichtet sind, auf die typischen Formen des Natur- und Menschenlebens, die, wie er nach Spinozas Lehre versichert, seinem Geist erst die Ewigkeit geben. Die Grenzen der Menschheit sind dem einstigen Magus aufgegangen, der prometheische Empörer beugt sich nun vor der Macht und Gabenfülle des erhabenen Geistes und küßt den Saum seines Kleides, der unendlichen, gottgewirkten Natur, kindliche Schauer treu in der Brust. In Wald und Höhle ist der Forscher-Poet nicht nur zur tiefsten Einsicht in die Geheimnisse der Welt, sondern auch zu der Erkenntnis der demütigen Wahrheit gelangt, „daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird".

Auf eine noch höhere Stufe rückt der „Faust" in der dritten Phase seiner Entwickelung; er erhebt sich in das Reich des Symbolischen. Das Besondere repräsentiert nun, als sichtbare Erscheinung eines göttlichen Geheimnisses, das Allgemeine. Faust, der einzelne, steht da als Vertreter der strebenden und irrenden Menschheit. Goethe erfüllt Schillers Forderung an eine „symbolische Bedeutsamkeit", an eine philosophische „Idee" und läßt im „Prolog im Himmel" das Spiel des Teufels um

den Knecht Gottes beginnen. Jeder irdische Vorgang wird jetzt zum Gleichnis. Mephistos Umtriebe sind nur Mittel zu göttlichem Zweck, Fausts Erdewallen lediglich ein Durchgang zur himmlischen Klarheit. Von der Frühlingsfeier und Logossehnsucht, von der im Übermaß des Weltschmerzes geschlossenen „Wette" bis zu Gretchens Tragödie und Rettung erscheint alles im Lichte einer fortschreitenden Prüfung des Faust. Hinter jeder Szene steht ein höherer, zum Ganzen zweckender, dem erhabenen Thema des himmlischen Prologs sich einfügender Sinn.

Als der Tragödie erster Teil im Jahre 1808 der Welt bekannt wurde, hatte Goethe den Gipfel seines Lebens schon längst überschritten. Er näherte sich seinem sechzigsten Jahre. Weit hinter ihm lagen jene Straßburger und Frankfurter Tage, da er, von deutscher Art und Kunst begeistert, das „Charakteristische" für das einzig Wahre erklärte und nach dem Vorbilde des Hans Sachs die Gestalten seines „Urfaust" schuf. In Weimar hatte den tausendfach sich zersplitternden Träumer das tätige Leben in Zucht und Lehre genommen. Hier mußte er alle die Springquellen, die in ihm sprudelten, auf die Mühlen des Alltags leiten. Nur in seltenen guten Stunden beglückt ihn das Gefühl, daß er doch „eigentlich zum Schriftsteller geboren sei". Die Bewältigung seiner amtlichen Pflichten, die Erfüllung der schweren Forderungen des Tages nahmen den ganzen Menschen in Anspruch. Sein eigentlichstes Studium ist nun die Welt. Sie, die er vordem in dichterischer Intuition nur „antizipiert" hatte, erfährt er jetzt in ihrer Wirklichkeit, in den Einrichtungen ihrer gesellschaftlichen Gegensätze und Schichten. Er wird zum Realisten, und das Wenige, das seiner Feder entspringt, muß ein treues Abbild des Erlebten sein. Der Niederschlag seiner damaligen Welt- und Kunstanschauung ist das Fragment „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", dessen realistische Form kein Wort besser bezeichnen kann als des Dichters gelegentlicher Ausspruch, er „künstle daran, damit er recht natürlich werde". Es ist ein Erziehungsroman, die symbolische Einkleidung der

noch im Flusse befindlichen Entwickelung des Weimarer Goethe, ein Kunstwerk, das Hand in Hand mit seinem Leben geht und das er mit „dem Eintritt ins vierzigste Jahr endigen" wollte. Was ist das Ziel dieser verworrenen Laufbahn? Das Bruchstück läßt nur an gewissen Stellen und Verzahnungen, die in die Zukunft des Helden deuten, den Plan der unausgeführten Bücher erraten. Wilhelm, der Schüler und Dilettant, wird „durch eine falsche Tendenz zu falschem Zweck getrieben", er sucht die Dicht- und Theaterkunst, ohne zu wissen, daß ihm die Natur die Anlage dazu versagt hat; aber er findet die Lebenskunst. Auch er geht, ein andrer Faust, durch Irrtümer hindurch aufwärts seinen Weg bis zu dem Ziel, wo ihm in der Gestalt des Ewig-Weiblichen, in der Erscheinung Nataliens, dem Idealbild Charlottens von Stein, die Krone des Daseins winkt. So durchzieht, trotz aller Wirklichkeitsmalerei, die in Erlebnissen der Vergangenheit und Gegenwart begründet ist — Wilhelm ist Goethes „geliebtes dramatisches Ebenbild" — das Symbolische den ganzen Roman. Ihn durchflutet bei allem Realismus eine rein poetische Unterströmung, die mit stiller Gewalt ans Tageslicht drängt. Mignon und der Harfner sind die wundervollen Zeugen dieser tiefinnerlichen Bewegung, zugleich Geschöpfe und Sinnbilder der lauteren Poesie, Verkörperungen der dunkeln, über das wirkliche Leben hinausweisenden Schicksalsmächte.

Beide Gestalten, aus Sehnsucht und Einsamkeit gewoben, deuten nach *Italien*, ihrer Heimat, dem Lande der geistigen und seelischen Wiedergeburt ihres Dichters. Hier erst findet er sich selber wieder. Als Mensch und als Künstler. Er streift alles Subjektive, wie ein Krankes, von sich ab, läßt sein Auge nur Licht sein und erkennt sich selbst nur an den Gegenständen. Er wird *objektiv* in der Anschauung von Natur, Leben und Kunst. Sein Ideal, sein vor seinen Sinnen liegendes, greifbares Vorbild ist die Antike. Die bloße Nachahmung der Natur ist zu Ende. Er ist mündig geworden und von nun an lautet sein Wahlspruch: „Es sind's die *Griechen*." Er hat das Gesetz

des Schönen, seinen Stil gefunden. Jede Willkür hört auf. Sinnliches, Sittliches, Religiöses fällt im antiken Kunstgebilde in Eins zusammen, und der ergriffene Beschauer bekennt begeistert: „Da ist Notwendigkeit, da ist Gott!"

Der Zug zum Alter- und Griechentum war in Goethe schon frühe hervorgetreten. Schon der Knabe hatte, wie Wilhelm Meister, „für die Antike einen geheimen Instinkt und alte Anhänglichkeit" — das aus der altgriechischen Sage gespeiste Kindheitsmärchen „Der neue Paris" beweist es. In Leipzig empfing dieser Hang frische Nahrung. Unter Herders Einfluß dichtet er, eine Frucht seiner Homer- und Pindarstudien, seine „Wanderer"-Lieder, besucht er den Mannheimer Antikensaal. Hymnen, wie „Ganymed", „An Schwager Kronos", „Die Grenzen der Menschheit", späterhin die Entwürfe von „Proserpina", „Elpenor" und „Iphigenie", die Nachschöpfung der Aristophanischen „Vögel" und der „Schutzflehenden" des Aeschylus, die er in den „Danaiden" plante, sowie das Nausikaafragment zeugen von der unaufhaltsam fortschreitenden, sich immer mehr verstärkenden Gewalt, die die Welt der hellenischen Formen und Mythen über den deutschen Dichter gewann. In jenem tiefsinnigen Briefe vom 23. August 1794 zeigte Schiller dem neugewonnenen Freunde die Notwendigkeit dieser Entwickelung auf und legte ihm dar, wie sein „griechischer Geist, in die nordische Schöpfung geworfen, gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland gebären mußte". Diesen Weg verfolgen nunmehr beide Dioskuren gemeinsam, Schulter an Schulter für ihr Ideal kämpfend, sinnend, schaffend. Für Goethe war dieses Bündnis, nach seinem eigenen Geständnis, „ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging". Diesem Lenze leuchtete die Sonne Homers. „Die römischen Elegien", von Schiller als eine wahre Geistererscheinung des guten poetischen Genius begrüßt, die Idyllen „Alexis und Dora" und „Der neue Pausias" sind an dieser Glut gereift, „Hermann und Dorothea" ist die edelste Frucht jener Periode,

worin der Dichter als höchsten Ruhm erstrebte, der letzte der Homeriden zu sein. In den „Propyläen" legte Goethe seine theoretischen Anschauungen über die von ihm geübte typische, antikisierende Kunst nieder. Die Aufgabe des ersten von ihm (1799) veranstalteten Ausschreibens von Preisbildern war „Paris und Helena". Immer genereller und symbolischer wird seine Dichtung, mehr und mehr verflüchtigt er das einzelne ins Luftreich der Gattung, ja, des Begriffes, der Allegorie, und ruft es, nach des Dichters Geheiß im „Vorspiel", zur allgemeinen Weihe. In dem großartigen Torso der „Achilleis" strömt noch Goethesches Lebensblut durch die Adern der Helden und Götter, obwohl er sie sklavisch der Ilias nachzubilden und „alles Subjektive und Pathologische" daraus zu entfernen trachtete; aber in der „Natürlichen Tochter", dem sonderbaren Gefäß, worin er seine Gedanken über die französische Revolution verbarg, ist jeder Figur das Persönliche genommen, so, daß sie, als namenlose Typen, nicht für sich selbst dastehen, sondern nur im Zusammenhang eines idealen Ganzen etwas bedeuten. „Alles Stoffartige ist getilgt," meinte Schiller, völlig im Banne Goethescher Kunstanschauung „die hohe Symbolik" des Werkes rühmend.

Der Jahrhundertwechsel brachte das Drama „Paläophron und Neoterpe", das wiederum in diesen Verkleidungen der alten und neuen Zeit Goethes Vorliebe für Griechentum und Allegorie offenbarte. Auch in den „Maskenzügen" treibt seine Muse ihr Versteckspiel. In dem das Lauchstädter Theater eröffnenden Präludium „Was wir bringen", das wohl gleichzeitig mit den drei Typen des „Vorspiels" zum Faust entstanden ist, zaubert der Kommandostab des Dichters in buntem Wechsel wirkliche und mythologische Gestalten auf die Bühne, und um das deutsche Paar Märten und Marthe bewegen sich die Nymphe, Phone und Merkur, die der Alten bescheidene Hütte zum Tempelbau von Philemon und Baucis erhöhen. Griechische Anklänge überall! Das Hohe Lied von Goethes Begeisterung für die Antike ist der Prosahymnus auf Winckelmann, der das echte Griechentum seinem

Jahrhundert vermittelte, wie er auch in der Darstellung seines enthusiastischen Nekrologisten als vollkommener Hellene erscheint. So wie dieser Sohn Norddeutschlands hat keiner Goethes spätere Forderung erfüllt: „Ein jeder sei auf seine Art ein Grieche; aber er sei's!“

Im Jahre 1807 entwarf Goethe seine „Pandora“, deren Gestalt ihn schon seit der Frankfurter Zeit des Prometheusfragmentes verfolgt hatte und nun, völlig umgewandelt, aufs neue ergriff. „Der mythologische Punkt, wo sie auftritt,“ so bekennt er in den Annalen, „war mir immer gegenwärtig und zur belebten Fixidee geworden.“ Ein tiefgehendes Herzenserlebnis hatte die hohe Erscheinung der Geliebten des Grüblers Epimetheus entbunden, und die Dichtung „drückte“, wie die fast gleichzeitigen „Wahlverwandschaften“, nach Goethes eigenem Geständnis, „das schmerzliche Gefühl der Entbehrung aus“. In dem selbstgeschaffenen Mythus des Dichters bedeutet nunmehr die ersehnte Rückkunft der verschwundenen Göttin die Aufrichtung eines Reiches der frommen Sitte und Schönheit. Wieder erscheint ihm ein höchstes Ideal „in Jugend- in Frauengestalt“: Die Gegensätze der feindlichen Brüder, des robusten Kraftmenschen und des schwachen Träumers, sollen aufgehoben und getilgt sein im dritten Reich friedlicher Kultur, das große Beginnen der Titanen endet im Götterwerk des Ewig-Guten, Ewig-Schönen. Aber aus der Tiefe der unvollendeten Dichtung tönt, über die beschwichtigte Sehnsucht der geeinigten Menschheit hinweg, der trotzige Ruf des unermüdlichen, ungebändigten Giganten in die Ferne: „Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat!“ Die Worte deuten auf den schlummernden Faust. Und nochmals kleidet der Dichter seine erhabenen Gefühle, wie ehemals die Liebesschmerzen, so nun seine patriotischen Aufwallungen in das Gewand einer griechischen Fabel: Der deutsche „Epimenides“ erwacht aus dem langen Schlafe der Untätigkeit und findet sein Volk, das inzwischen gekämpft und gelitten hat, stark, groß und frei. Das wunderliche Symbolspiel, halb reuevolles Bekenntnis, halb jubeln-

der Hymnus, beſchließt für lange Zeit die Reihe der antik gefärbten Stücke, und der proteiſche Dichter, der nach ſeinem Wort ſowohl „an der nibelungiſchen, wie an der homeriſchen Tafel“ geſeſſen, der die Welt Shakeſpeares wie der Griechen mit gleicher Inbrunſt umfaßt hatte, der aber, wie er im Jahre 1826 bekannte, „das Teufels- und Hexenweſen nur einmal machte und froh, ſein nordiſches Erbteil verzehrt zu haben, ſich zu den Tiſchen der Griechen wandte“, kehrt ſich nun, wie Fauſt, fortbuhlend nach wechſelnden Geſtalten, gegen Oſten, ins Land des Hafis, um im Kleide des Orients Patriarchenluft zu koſten und dem Okzident ſeinen liebes- und weisheitstrunkenen Divan zu ſpenden.

Unter den Offenbarungen der antikiſierenden Kunſt Goethes bildet „Helena“ den weithinſchauenden Mittel- und Höhepunkt. Sie iſt auch der breite Gipfel ſeiner erweiterten Fauſtdichtung. Zum erſten Male begegnet ihr glanzvoller Name im „Fragment“ des Jahres 1790, in der „Hexenküche“, da Mephiſto vor dem in das Bild des Zauberſpiegels verſunkenen, liebestollen Fauſt leiſe die ſiegesgewiſſen Worte ſpricht:

Du ſiehſt mit dieſem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.

Die ſinnbetörende Frauenerſcheinung, deren hingeſtreckter Leib dem noch nicht verjüngten Magus der Inbegriff von allen Himmeln dünkt, iſt das Idol der Helena. Ohne Zweifel ſollte die ſchöne Griechin in dem römiſchen „Plan“, von dem Goethe am 1. März 1788 ſpricht, die Rolle ſpielen, die ihr in der alten Fauſtſage zufällt: als Verführerin zu höchſtem Lebens- und Liebesgenuß. In dem „ausgeſchriebenen“, nach jenem Projekte zu vollendenden Stücke wäre Helena dem Fauſt ſchließlich als Geliebte vom Teufel in die Arme geliefert worden, wie dem Erzzauberer des Volksbuches, der ſie zuerſt als Phantom den Studenten zeigte und ſpäter ſelbſt als Mittel zu ſeinem endgültigen Verderben empfing. Das Fragment vom Jahre 1790 enthielt das Programm und die Perſpektive: „Wir ſehn die kleine, dann die große Welt“. Der Kaiſerhof und die Er-

ſcheinung der Griechin ſind vom Dichter bereits in Ausſicht geſtellt. Im Jahre 1795 wird der Plan erweitert, ſo ſehr, daß ſeine „Ungeheuerlichkeit", wie W. v. Humboldt an Schiller zurückſchrieb, die Freunde an ſeiner Ausführung zweifeln ließ. Dieſes Projekt, „eigentlich nur eine Idee", wird im Sommer 1797 von Goethe „näher vorbereitet", indem er die zuſammengehörigen Teile „in Maſſen disponiert". In dem Schema vom Jahre 1799, das in großen Zügen die Aufwärtsentwickelung der ganzen Tragödie markiert, geſchieht zum erſten Male des zweiten Teiles Erwähnung, und Schiller ſpricht in ſeinen Briefen an Cotta vom 24. März und an Goethe vom 13. September 1800 von dieſer Anordnung des Stoffes ſchon wie von einer feſtſtehenden Tatſache.

Unter den Problemen dieſes „zweiten Teiles" hatte die Gedanken des Dichters außer gewiſſen Partieen des erſten Aufzugs, wie der Eingangsſzene und dem Theaterzauber, zweifellos der Ausgang, das Ende des Fauſt, am meiſten beſchäftigt; war er doch durch den „Prolog im Himmel" auf die Erlöſung des „guten Menſchen", auf die Verklärung des Irrenden und Strebenden feſtgelegt. Als ihn Sulpiz Boiſſerée im Auguſt des Jahres 1815 nach Fauſts Ende frug, antwortete der Dichter, es ſei, wie vieles ſchon, „fertig, ſehr gut und grandios geraten und aus der beſten Zeit", Fauſt „mache im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus alles folge". Unſtreitig bedeutet „die beſte Zeit" die Periode der Gemeinſchaft mit Schiller, und ihr gehören wohl fünf Bruchſtücke (Paralipomena 91—96 des 15. Bandes der Weimarer Ausgabe) an, die ſich auf Fauſts letzte Stunde, Tod, Grablegung und den Kampf des Teufels um ſeine Seele beziehen. Auch der Anfang des fünften Aktes, das Idyll mit Philemon und Baucis, ein wiederholt von Goethe gewälztes Motiv, ſtand ſchon damals feſt; denn „die Intention dieſer Szenen", ſagte der Dichter am 2. Mai 1831 zu Eckermann, „iſt über dreißig Jahre alt; ſie war von ſolcher Bedeutung, daß ich daran das Intereſſe nicht verloren, allein ſo ſchwer auszuführen,

daß ich mich davor fürchtete". Auch die Idee, den greisen Faust als Kolonisator endigen zu lassen, war sicherlich längst dem Dichter vertraut. Sie hängt mit der Entwickelung seiner Weltanschauung aufs tiefste zusammen und fand schon ihren Ausdruck in jener zweiten Studierzimmerszene, da Faust vom Osterspaziergang heimkehrt, in seiner endgültigen Übersetzung des Logos durch „die Tat". „Schöpfungsgenuß von innen" hatte dann die Skizze des Jahres 1799 als des Weltenstürmers letztes Ziel verkündet, und in dem gleichzeitigen Achilleisfragment klagt Pallas Athene um den vollendeten Heldenjüngling Achilleus in einer Nänie, die in Gedanken und Ausdruck an Fausts schöpferische Kulturarbeit erinnert:

Städte zerstört er nicht mehr, er baut sie; fernem Gestade
Führt er den Überfluß der Bürger zu; Küsten und Sorten
Wimmeln von neuem Volk, des Raums und der Nahrung begierig.

Alle diese faustischen Gesichte aber begrub der Dichter um die Jahrhundertwende in seiner Brust und bestattete sie feierlich im „Abschied" und in der „Abkündigung". Nur eine Gestalt, die sich leuchtend aus dem „beschränkten Kreis der Barbareien" hob, hielt sein „nach Osten gewandter, sichrer Blick", sein Griechenauge fest: Helena. Zu wiederholten Malen hat er sie als „eine seiner ältesten Conceptionen" bezeichnet. So in Briefen an W. v. Humboldt vom 22. Oktober 1826, an Zelter vom 29. März und an Knebel vom 14. November 1827, so in einem Gespräche vom Jahre 1828, worin er bezeugt, daß sie „auf der Puppenspielüberlieferung beruhe", daß sie älter sei als die von ihm im Jahre 1776 in seinem Garten am Stern gepflanzten Bäume, daß sie aus den ersten Zeiten herrühre, in denen er an den Faust ging, daß sich jedoch dieses „fünfzigjährige Gespenst" im Laufe der Zeit „zugleich mit Faust, immer nach Einem Sinne, aber immer um und umgebildet" habe. Mit den Frankfurter Geniejahren also ist die Gestalt der Griechin bereits verknüpft, mit der Entstehung der Urform der Dichtung, über die der Greis am 17. März 1832, unmittelbar vor seinem Tode, an

W. v. Humboldt berichtete: „Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich, von vorne herein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag.“ So enge hing der Entwurf der gesamten Tragödie mit Goethes Frankfurter Zeit zusammen, daß Eckermann im Jahre 1824 vorschlagen konnte, „den Plan zu einer Fortsetzung des Faust“ in das dritte, soeben begonnene Buch von „Dichtung und Wahrheit“ aufzunehmen und mit dem Lili-Kapitel zu einer Episode seiner Lebensbeschreibung zu verschmelzen.

Die Urkonzeption der „Helena“, wie sie auf der Tradition des Volksbuches und Puppenspiels beruhte, ward erst im Jahre 1800 einer entscheidenden Umbildung unterworfen. Offenbar hatte Goethe in den ersten Septembertagen zu Jena mit Schiller über diese „Situation“ gesprochen; denn am 12. berichtet er dem Freund, er habe sie festgehalten und seine Helena sei wirklich aufgetreten. Aber das Schöne in der Lage seiner Heldin zöge ihn so sehr an, daß es ihn betrübe, wenn er es zunächst (d. h. alsbald) in eine Fratze verwandeln solle, und er fühle in der Tat nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen. Man erkennt hier deutlich Goethes Abneigung gegen den alten Fauststoff und seine Hinwendung zum griechischen Schönheitsideal. Die „Fratze“, das groteske Phantom, wozu die deutsche Sage die Heldenfrau der Antike gemacht hatte, die lächerliche Erscheinung, die in den Armen des nordischen Zauberers zum ekeln Abbild des Lasters und der „Frau Welt“ geworden, das „Schlafweib aus Grăcia“, das klanglos mit seinem Bastard in den Orkus, in die „Hellen“, aus der es gekommen, zurückgekehrt war, sollte nun zur heroischen, tragischen Figur werden. Die Briefe der beiden Freunde sind erfüllt von diesem neuen Problem, das die Verbindung der größten Widersprüche, des Schönen mit dem Häßlichen, bezweckt, die „Synthese des Edeln mit dem Barbarischen“, wie der rastlos anfeuernde Schiller schreibt, die Vereinigung des „Reinen und Abentheuerlichen“ wie Goethe meint, der aus dieser Ehe „ein nicht ganz

verwerfliches poetiſches Ungeheuer" hervorgehen ſieht. Die Löſung der Aufgabe erblickt der Dichter darin, daß er „Schönes mit dem Abgeſchmackten durchs Erhabene vermittelt". Er fördert im September die Tragödie ſo weit, daß er bald dem Freunde in Jena einen Teil vorleſen kann und ihn „mit einem großen und vornehmen Eindruck entläßt". Aus dem Monolog der Helena wehte ihm, ſo bekennt Schiller, der edle hohe Geiſt der alten Tragödie entgegen und regte in ihm ruhig-mächtig das Tiefſte auf. Beide Dichter ſind darin einig, daß Helena den „Gipfel" bilden müſſe, der von allen Punkten des Ganzen geſehen werde und nach allen hinſehe. Die Vollendung des „Ganzen" faßte Goethe damals kaum noch ernſtlich ins Auge, er wollte, wie er Schiller am 23. September mitteilte, trotzdem „die Hauptmomente des Plans in Ordnung" waren, nicht in die Ferne blicken und ſich nur für die Helena zuſammenhalten. Mit dem Fauſt, ſo ſchreibt er dann am 17. November an Cotta, ergehe es ihm wie oft bei Reiſen, wo ſich die Gegenſtände weiter zu entfernen ſcheinen, je weiter man vorrücke. Aber auch das griechiſche Trauerſpiel ſtockt. Noch meldet er am 18. November, daß ſich zur Helena einige gute Motive gefunden, dann verſtummen die Berichte und die antike Heroine verſchwindet wieder hinter dem nordiſchen Spuk der Walpurgisnacht und Brockengeſpenſter.

Spät erſt — in den Lesarten der großen Weimarer Ausgabe, Werke Abt. 1 Band 15 — iſt das Helenabruchſtück des Jahres 1800 ans Tageslicht emporgetaucht. Es umfaßt 265 Verſe, die mitten in der zweiten Replik der Phorkyas enden. Noch unterbrechen nicht die beiden erſten Chöre die lange Rede der Helena, das antike Maß, der Trimeter, wird noch unſicher gehandhabt; die Verſe fließen weicher, wie in gewohntem Jambenſtrome, dahin, noch fehlen die ſpäteren, haſtigen, lebendigen Anapäſte; die Sprache iſt einfacher, der üblichen näher, weit weniger ſinnlich, konkret und plaſtiſch als der ſpäter ſo gedrungene, mit draſtiſchen Bildern erfüllte, ideengeſchwängerte

Stil, dessen greiser Künstler seine wuchtigen Formen wie aus sprödem Marmor zu meißeln scheint. Dieses Fragment der ältesten „Helena" lag mit der ihm folgenden Partie, die heute bis zu Vers 9164 reicht, der Stelle, da der Chor den Zug der herannahenden Knappen erblickt, in einem späteren Umschlag mit dem Titel „Helena im Mittelalter. Satyr(isches) Drama. Episode zu Faust." Man ersieht aus diesen Bezeichnungen, wie Goethe immer noch mit dem gemischten, barocken Charakter dieser „Episode" rang. Ein satirisches Drama ist diese vorübergehende Handlung, dieses Spielen nordischer Ironie mit dem antiken Ideal, genannt. Noch ist das „Abgeschmackte" und „Abenteuerliche", die düstere Erscheinung des gespenstigen Doktors und seines dämonischen Gefährten, mit der Lichtgestalt des „Schönen" nicht durchs Erhabene vermittelt, noch ist es dem Dichter nicht gelungen, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene, den Monolog der auf hohem Kothurn einherschreitenden Griechin, zu gründen. Noch spukt die alte „Fratze", die Karikatur der Buhlerin, wie sie die deutsche Legende überlieferte, und ein organisches Kunstgebilde will sich noch nicht gestalten.

Wir kennen den ersten Entwurf, aus dem dieses satirische Drama hervorgegangen war, das Paralipomenon 84 der Weimarer Ausgabe. Hiernach sollte Helena als spartanische Fürstin ihren Mägden befehlen. Mephisto als „Egypterin", d. h. Zigeunerfrau, macht sie durch „alberne Späße" verdrießlich und bringt sie durch weitere Reden dermaßen auf, daß sie der Frechen droht. Nun antwortet diese, als aufgeklärtes Kind einer neuen Zeit und veränderten Welt, in Anschauungen und Rhythmen, die der Griechin ein Rätsel sind:

Und das heilige Menschenrecht
Gilt dem Herren wie dem Knecht
Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
Darf der Frau ein Schnippchen schlagen
Bin dir längst nicht mehr verkauft
Ich bin Christin bin getauft.

Helena erstaunt ob dieser modernen, revolutionären Rede. Da macht ihr die Barbarin aus der gotischen Architektur des freundlichen Ortes, der im Rheintal liegt, klar, daß sie sich nicht in Griechenland befinde, und Helena jammert ob des neuesten Verrats der Venus und beklagt das Los ihrer Schönheit. Die Kupplerin aber lobt diese Göttergabe und vertröstet sie auf ihre bange Frage, wem sie angehöre, auf Faust, den sie rühmt. Dieser erscheint und eröffnet der Schönen, die zu den Ihrigen fliehen will, daß die Gefährtinnen alle dahin, sie selbst aber aus Elysium geholt sei. In ihrer „heidnischen Lebensliebe" zeigt sie sich jetzt dankbar und widmet sich dem „leidenschaftlich Anteil" nehmenden Germanen. Als Ergänzung dieses Entwurfes kann das Paralipomenon 52 dienen, dessen grotesker Inhalt und saloppe Form noch an die „Fratze" erinnern, wozu Helena, die antike Heroine, durch ihre Berührung mit dem mittelalterlich-deutschen Element verwandelt werden sollte. Die Griechin spricht hier, im Anblick Fausts und seiner Begleiter, die alle in der ihr ungewohnten Tracht, mit Puffärmeln und Pluderhosen, einherkommen, die Verse, deren leichtfertiger, unedler Ton allerdings schon in bedenklicher Weise den „satyrischen" Charakter des begonnenen Dramas ankündigt:

Die spindelförmigen Gestalten!
Und sind für mich die edlen Helden todt
So muß ich mich doch wohl zu diesen Schluckern halten.

Wir besitzen im Paralipomenon 84 in nuce schon den Inhalt des dritten Aktes der späteren Tragödie. Es ist sicherlich die älteste Skizze; denn der nächste Entwurf des Ganzen, der uns in dem — in der W. A. Bd. 15, 2 S. 173 zuerst veröffentlichten — Paralipomenon 63 vorliegt, steht der heutigen Form der „Helena" weit näher. Als nämlich Goethe am 16. Dezember 1816 seine Biographie wieder vornahm, in deren vierten Band (18. Buch) er den „Plan zu einer Fortsetzung des Faust" aufzunehmen gedachte, verfaßte er ein „Schema des zweiten Teiles von Faust", das er am 20. Dezember „sorgfältiger schrieb". Diese

Skizze der Urgestalt (des ganzen Dramas), wie man sie zu nennen pflegt, lautet:

„Zu Beginn des zweiten Theiles findet man Faust schlafend. Er ist umgeben von Geister Chören die ihm in sichtlichen Symbolen und anmuthigen Gesängen die Freuden der Ehre, des Ruhms, der Macht, der Herrschaft vorspiegeln. Sie verhüllen in schmeichelnde Worte und Melodien ihre eigentlich ironischen Anträge. Er wacht auf, fühlt sich gestärkt, verschwunden alle vorhergehende Abhängigkeit von Sinnlichkeit und Leidenschaft. Der Geist gereinigt und frisch, nach dem Höchsten strebend.

Mephistopheles tritt zu ihm ein und macht ihm eine lustige aufregende Beschreibung von dem Reichstage zu Augsburg, welchen Kaiser Maximilian dahin zusammen berufen hat, indem er annimmt, daß alles vor dem Fenster, drunten auf dem Platze, vorgeht, wo Faust jedoch nichts sehen kann. Endlich will Mephistopheles an einem Fenster des Stadthauses den Kaiser sehen, mit einem Fürsten sprechend, und versichert Fausten, daß nach ihm gefragt worden, wo er sich befinde und ob man ihn nicht einmal an Hof schaffen könne. Faust läßt sich bereden und sein Mantel beschleunigt die Reise. In Augsburg landen sie an einer einsamen Halle, Mephistopheles geht aus zu spioniren. Faust verfällt indes in seine früheren abstrusen Speculationen und Forderungen an sich selbst und als jener zurückkehrt, macht Faust die wunderbare Bedingung: Mephistopheles dürfe nicht in den Saal, sondern müsse auf der Schwelle bleiben, ferner daß in des Kaisers Gegenwart nichts von Gaukeley und Verblendung vorkommen solle. Mephistopheles giebt nach. Wir werden in einen großen Saal versetzt, wo der Kaiser, eben von Tafel aufstehend, mit einem Fürsten ins Fenster tritt und gesteht, daß er sich Faustens Mantel wünsche um in Tyrol zu jagen und morgen zur Sitzung wieder zurück zu seyn. Faust wird angemeldet und gnädig aufgenommen. Die Fragen des Kaisers beziehen sich alle auf irdische Hindernisse, wie sie durch Zauberey zu beseitigen. Fausts Antworten deuten auf höhere

Forderungen und höhere Mittel. Der Kaiser versteht ihn nicht, der Hofmann noch weniger. Das Gespräch verwirrt sich, stockt und Faust, verlegen, sieht sich nach Mephistopheles um, welcher sogleich hinter ihn tritt und in seinem Namen antwortet. Nun belebt sich das Gespräch, mehrere Personen treten näher und jedermann ist zufrieden mit dem wundervollen Gast. Der Kaiser verlangt Erscheinungen, sie werden zugesagt. Faust entfernt sich der Vorbereitungen wegen. In dem Augenblick nimmt Mephistopheles Fausts Gestalt an, Frauen und Fräuleins zu unterhalten, und wird zuletzt für einen ganz unschätzbaren Mann gehalten, da er durch leichte Berührung eine Handwarze, durch einen etwas derben Tritt seines vermummten Pferdefußes ein Hühner Auge curirt, und ein blondes Fräulein verschmäht nicht ihr Gesichtchen durch seine hagern und spitzen Finger betupfen zu lassen, indem der Taschenspiegel ihr sogleich, daß eine Sommersprosse nach der andern verschwinde, tröstlich zusagt. Der Abend kommt heran, ein magisches Theater erbaut sich von selbst. Es erscheint die Gestalt der Helena. Die Bemerkungen der Damen über diese Schönheit der Schönheiten beleben die übrigens fürchterliche Scene. Paris tritt hervor und diesem ergehts von Seiten der Männer, wie es jener von Seiten der Frauen ergangen. Der verkappte Faust gibt beiden Theilen recht und es entwickelt sich eine sehr heitere Scene.

Ueber die Wahl der dritten Erscheinung wird man nicht einig, die herangezogenen Geister werden unruhig; es erscheinen mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust, von drei Lampen beleuchtet, liegt im Hintergrund ohnmächtig, Mephistopheles macht sich aus dem Staube, man ahndet etwas von dem Doppeltseyn, niemanden ist wohl bey der Sache zu Muthe.

Mephistopheles als er wieder auf Fausten trifft, findet diesen in dem leidenschaftlichsten Zustande. Er hat sich in Helena verliebt und verlangt nun daß der Tausendkünstler sie herbey schaffen

und ihm in die Arme liefern solle. Es finden sich Schwierigkeiten. Helena gehört dem Orkus und kann durch Zauberkünste wohl herausgelockt aber nicht festgehalten werden. Faust steht nicht ab, Mephistopheles unternimmts. Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit. Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palestina Krieg führt, der Castellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wieder gegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht [hat] entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter. Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft theilt. Nun muß man wissen, daß das Schloß mit einer Zaubergränze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können. Der immer zunehmende Knabe macht der Mutter viel Freude. Es ist ihm alles erlaubt, nur verboten über einen gewissen Bach zu gehen. Eines Festtags aber hört er drüben Musik und sieht die Landleute und Soldaten tanzen. Er überschreitet die Linie, mischt sich unter sie und kriegt Händel, verwundet viele wird aber zuletzt durch ein geweihtes Schwerdt erschlagen. Der Zauberer Castellan rettet den Leichnam. Die Mutter ist untröstlich und indem Helena in Verzweiflung die Hände ringt, streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn sind verschwunden. Mephistopheles, der bisher unter der Gestalt einer alten Schaffnerin von allem Zeuge gewesen, sucht seinen Freund zu trösten und ihm Lust zum Besitz einzuflößen. Der Schloßherr ist in Palestina umgekommen, Mönche wollen sich der Güter bemäch-

tigen, ihre Seegensprüche heben den Zauberkreis auf. Mephistopheles räth zur physischen Gewalt und stellt Fausten drei Helfershelfer, mit Namen: Raufebold, Habebald, Haltefest. Faust glaubt sich nun genug ausgestattet und entläßt den Mephistopheles und den Castellan, führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter. Indessen altert er, und wie es weiter ergangen wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Theils zusammen räumen und dadurch einiges retten was den Lesern interessant seyn wird.

Dergleichen dichterische Seltsamkeiten, theils erzählt als Plan und Vorsatz, theils stellenweis fertig vorgelesen, gaben dann freilich eine sehr geistreiche und anregende [Unterhaltung]."

Für die Mitteilung dieser „dichterischen Seltsamkeiten", die Erzählung des Plans und Vorsatzes, wie die Vorlesung fertiger Stellen, besitzen wir — soweit die „Helena" in Betracht kommt — nur das Zeugnis Friedrich Schillers und Friedrich Schlegels, mit dem Goethe gegen das Ende des Jahres 1800 über „das zu erwartende griechische Trauerspiel einigemal recht viel gesprochen" und der sich auch nicht, wie er seinem Bruder schrieb, „überwinden konnte, nach dem Süjet zu fragen". Unzuverlässig erscheint, wie immer, der Bericht Joh. Dan. Falks, der vielleicht gesprächsweise von jener Skizze Kenntnis erhielt, ihren Inhalt jedoch mit einigen Abweichungen wiedergab. So spielt nach seinen Erinnerungen die Szene am Hof des Kaisers nicht in Augsburg, sondern in der Krönungsstadt Frankfurt, auch zeigt das Verhalten der Zauberkünstler Faust und Mephisto, besonders des letzteren, gegenüber dem Monarchen und unter sich andere, weit reichere Nüancen auf als jenes für „Dichtung und Wahrheit" bestimmte Schema. Stets aber wird es ein fruchtloses Unternehmen bleiben, aus der seltsamen Hülle, in die sich Goethes Pläne und Vorsätze im Laufe von mehr als vierzig Jahren vermummt hatten, den Kern herauszuschälen, der seiner Jugendzeit angehört. Gewiß ward vieles beständig in der Feuereſſe seines

unermüdlichen und unerschöpflichen Geistes hin- und hergewendet und hatte sich, wie seine „Helena", stets mit Faust in Einem Sinne, immer um und umgebildet. Schon Falks anders lautende Überlieferung ließe sich am einfachsten durch solche Metamorphosen erklären. Uns aber ist jene Skizze, sie mag nun der Schillerzeit oder einer späteren Periode angehören, in allen Punkten und Motiven wichtig, die sich von der späterhin ausgeführten Handlung unterscheiden oder deren Entwickelung wir mit Hilfe der so zahlreichen Bruchstücke und Paralipomena verfolgen können.

Sogleich im Eingang der Tragödie erscheint Faust ein anderer als im später ausgeführten Stück. Dem Schlafenden gaukeln Geisterchöre, die in ihren schmeichelnden Gesängen und ironischen Anträgen deutlich an die „Kleinen" von Mephistos Scharen im ersten Teil erinnern und noch nichts mit den „edlen Elfen" Ariels zu schaffen haben, die Freuden der Ehre, des Ruhms, der Macht und Herrschaft vor. Der titanische Geist sollte also sofort zu Anbeginn seiner Reise in die große Welt, und nicht erst, wie später, am Schlusse, am Ende seiner Erdenfahrt, nach dem Höchsten, nach männlichen Taten streben. In mehreren Paralipomenen (Nr. 67, 68, 70, 100 der W. A.) ist dieses Motiv weiter verfolgt, ja, zum Teil schon ausgeführt. In zwei meisterhaften Bruchstücken, deren kraftvolle Sprache auf Goethes beste Schaffenszeit hinweist, wird das Thema der Ehr- und Machtbegierde zwischen Faust und Mephistopheles abgewandelt. Dem nach künftigem Ruhm Verlangenden hält der Teufel, stets nur darauf bedacht, sein Opfer in sinnlich-gegenwärtige Genüsse zu verstricken und von idealen Bestrebungen fernzuhalten, die ernüchternde Erfahrungsweisheit vor:

Pfui schäme dich daß du nach Ruhm verlangst
Ein Charlatan bedarf nur Ruhm zu haben.
Gebrauche besser Deine Gaben
Statt daß du eitel vor den Menschen prangst.
Nach kurzem Lärm legt Fama sich zur Ruh,
Vergessen wird der Held so wie der Lotterbube,
Der größte König schließt die Augen zu
Und jeder Hund bepißt gleich seine Grube.

Semiramis! Hielt ſie nicht das Geſchick
Der halben Welt in Kriegs- und Friedenswage?
Und war ſie nicht ſo groß im letzten Augenblick
Als wie am erſten ihrer Herrſchertage?
Doch kaum erliegt ſie ohngefähr
Des Todes unverſehenem Streiche,
So fliegen gleich, von allen Enden her,
Skarteken tauſendfach und decken ihre Leiche.
Wer wohl verſteht was ſich ſo ſchickt und ziemt
Verſteht auch ſeiner Zeit ein Kränzchen abzujagen;
Doch biſt (du) nur erſt hundert Jahr berühmt;
So weiß kein Menſch mehr was von dir zu ſagen.

Für dieſen aus unmittelbaren Erlebniſſen der Zeitgeſchichte, vom Tode des großen Friedrich und der ruſſiſchen Katharina her, geſchöpften Rat aber hat der tatendurſtige Fauſt kein Ohr und Verſtändnis. Er will ſein Glück verſuchen — offenbar als Gouverneur eines Staates, den er, unter Mephiſtos überlegenem Spott, zum „Schaden für die Nachkömmlinge", „nachſichtig regieren" möchte. So grimmig, wie nur je, in Marthens Garten oder in „Trüber Tag. Feld", befehden ſich nun der gelaſſene Realiſt und der feurige Idealiſt. Mephiſto ſieht Fauſt ſchon matt und lahm von ſeinem verfehlten Unternehmen zurückkommen, ihn, der nur auf die trügeriſche Stimme ſeines eigenen Innern achte und nur das vernehmen wolle, was ihm ſchmeichle:

Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn
Mit Ixion ſprich von der Wolke,
Mit Königen vom Anſehn der Perſon,
Von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke!

Dagegen Fauſt:

Auch diesmal imponiert mir nicht
Die tiefe Wuth mit der du gern zerſtöhrteſt
Dein Tigerblick, dein mächtiges Geſicht.
So höre denn, wenn du es niemals hörteſt:
Die Menſchheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erreget ſchöne Thaten.
Der Menſch fühlt ſein Bedürfniß nur zu ſehr
Und läßt ſich gern im Ernſte rathen.

Mit dieſer Ausſicht trenn ich mich von dir,
Bin bald und triumphierend wieder hier.

Und Mephiſto läßt den „Thoren" mit ſeinen „ſchönen Gaben" das Abenteuer beginnen, das ohne Zweifel mißglücken ſollte.

Wann und wo dieſe Geſpräche ſtattfinden ſollten, ob vor oder nach den Szenen am Kaiſerhofe, iſt nirgends angedeutet. So, wie dieſe nach der urſprünglichen Skizze geplant waren, ſtehen ſie der Fabel des Volksbuches noch nahe. Fauſt wird, wie einſt der Erzzauberer von Karl V. in Innsbruck, vom Monarchen berufen und um ſeine magiſchen Künſte angegangen. Auch die Beſchwörungen, die er hier, vor der Majeſtät, vollbringt, ſchließen ſich zum Teil noch an die Überlieferung an. Helena zwar iſt von Fauſtens Wohnort (oder — nach der ſpäteren Legende — von Erfurt) an das Hoflager verſetzt worden, Paris als neue Geſtalt hinzugetreten; aber „die Wahl der dritten Erſcheinung", über die man ſich, nach der Skizze des Jahres 1816 „nicht einig" werden konnte, war — dem Paralipomenon 65 zufolge — in einer früheren Phaſe des Plans bereits getroffen, und das Phänomen war kein anderes als der große Alexander, die „Lucern vnd Zierd aller Keyſer", wie das Volksbuch die von Karl V. gewünſchte Erſcheinung nennt. Eine wundervolle Stimmung liegt über dem von Goethe leider unterdrückten, ſpäterhin freilich ſchwer ausführbaren Motive ausgebreitet. Es iſt, als ob der alternde Dichter noch einmal den geliebten Geiſt Shakeſpeares beſchworen, noch einmal zu ſeinem „Will of all Wills", „dem Stern der ſchönſten Höhe" aufgeblickt hätte. Die ſpukhafte Poeſie des „Hamlet", mit der Goethe ſeit ſeinen Jugendtagen bis weit über die Zeit Wilhelm Meiſters hinaus ſo enge verwachſen war und die ihm ſtets „als düſteres Problem auf der Seele laſtete", ſchwebt um die Szene, die eine Erinnerung an das Erſcheinen des „Geiſtes" auf Helſingörs Terraſſe mit einer Reminiszenz an das Gonzaga-Schauſpiel vor dem König Claudius in einziger Weiſe verbindet. Alexander, an Gift — beim Mahle — geſtorben, wie Hamlets Vater und der König im Schauſpiele, tritt auf

mit allen Anzeichen der Niedergeſchlagenheit und Reue; aber er ſpricht wie ein echter Heldenkönig zu dem verweichlichten Monarchen und den entnervten Höflingen, die das Parterre füllen, ein Heros mit ſtarkem Arm und ſinnlicher Kraft, die auch — im Jähzorn — gegen den Freund einmal wüten konnte. Mephiſto apoſtrophiert ihn drum als „alten Fortinbras", den er bedauert, und doch wieder mit Worten, wie ſie Horatio vom alten, wackeren Hamlet gebraucht, zu einer letzten Anſprache, ſeinem „Schwanengeſang" ermutigt. „Wir hören ſo bald keinen König wieder reden." Dieſe Herausforderung pariert der „Canzler" und benutzt ſie zu einer Schmeichelei für den „weiſen" Kaiſer; aber Mephiſto zieht ſich liſtig aus der Schlinge, mit einer Ausflucht, die ein anderes Paralipomenon (69) in die Verſe kleidet:

Herr Kanzler proteſtirt nur nicht
Das was ein Geiſt in ſeinem Taumel ſpricht
Das iſt politiſch unverfänglich.

Fauſt aber ſekundiert dem Gefährten und ſegnet den „alten Schwan" für ſeine königlichen, mannhaften Worte, denen gegenüber „das Übel", das er tun mußte — offenbar die Ermordung des Klitus —, nur klein erſcheine. Der Marſchalk beſchwichtigt, wie etwa Güldenſtern im „Hamlet", „Majeſtät ſcheinen nicht wohl", und verbietet das laute Reden. Indeſſen ſich Mephiſto nach den murmelnden „Meerkatzen", den Geiſtern, die Alexanders Gefolge bilden, umſieht und nochmals, wie Horatio, bekräftigt: „Es iſt ein ertzveſter König", verhöhnt der Biſchof deſſen „heidniſche Tugenden", und der ironiſche Teufel ſchilt ſie — mit dem heiligen Auguſtinus — „glänzende Laſter", um deren willen dieſe antiken Geſpenſter verdienten, verdammt zu werden, ein Verdikt, das der Heuchler aber, ebenſo wie der wankelmütige Biſchof, ſofort zurücknimmt, als der weiche Kaiſer dieſes Urteil zu hart findet. Die nunmehr abſolvierten Geiſter verſchwinden — ohne Geſtank, wie Mephiſto voller Bonhommie von „dieſer Art" klaſſiſcher Phantome den Herren erklärt.

Man sieht, wie aus dem heroischen Motiv, das sich so geistreich der alten Faustsage anschloß — vielleicht ist auch die von Mephisto geheilte „Handwarze" ein Überbleibsel des Merkmals, woran Kaiser Karl die Gemahlin Alexanders erkannte! —, wiederum der Ruf an Faust erklingen sollte, sich zu ermannen. Der Geist Alexanders sollte ihn, wie der des alten Hamlet seinen Sohn, zu großen Taten voll Mark und Nachdruck entflammen. Wie dämonisch hätte diese Szene, bis ins Einzelne ausgeführt, den faulen Staat des christlichen Kaisers beleuchtet, wie grell seinen schlaffen Charakter und die Feigheit seiner Schranzen hervortreten lassen und wie machtvoll wäre sie neben dem tändelnden Liebesspiel von Helena und Paris und den medisanten Glossen der Höflinge gestanden, die später diese „heitere Szene" vervollständigen sollten! So aber verschwand das schöne Aperçü in dem Wirrsal der Paralipomena und wich, wie einst die große Walpurgisnachtorgie, vor der harmloseren Satire einer späteren Zeit ins Dunkel.

Mephistopheles war von Anfang an als Hofnarr großen Stiles, als Hauptspaßmacher und Leiter der Vergnügungen des zerstreuungsbedürftigen Monarchen gedacht, daneben als Charlatan à la Cagliostro, als „physicien de la cour", von dem einer der Schranzen einmal im Zweifel fragt: „Ob er wohl auch französisch spricht?" und der selbst über sein schwindelhaftes Gewerbe in historischer Rückschau meint:

Ein Leibarzt muß zu allem taugen.
Wir fingen bei den Sternen an
Und endigen mit Hühneraugen.

Eine Reihe anderer Paralipomena, worin er gegenüber Faust sich über das Thema: mundus vult decipi lustig macht und dem Gefährten die Notwendigkeit auseinandersetzt, die Welt zu täuschen und zu mystifizieren, charakterisiert ihn als den alten Meister der Lüge und des Scheins. Seine Aussprüche, epigrammatisch zugespitzt, atmen noch den kräftigen Geist des Teufels, wie er im „ersten Teil" sprühte.

Über die Herbeischaffung der Helena, sowohl des Idols wie der wirklichen Erscheinung, verlautet in der Skizze nichts. Noch ist keine Rede von Fausts Gang zu den geheimnisvollen „Müttern" oder zu Manto und Proserpina. Dagegen heißt es kurz: „Mephistopheles unternimmt's", Helena, die wohl durch Zauberkünste herausgelockt, aber nicht festgehalten werden kann, aus dem Orkus herbeizuholen. Sie gehört hiernach also dem unterirdischen Schattenreiche an, während sie jenem älteren Entwurf zufolge aus „Elysium" herkam, wo sie die griechische Sage, mit ihrem Jugendgeliebten Achill verbunden, nach ihrer Erlösung aus der Unterwelt, verweilen ließ. In einem alten Schloß, behütet von einem Zauberer-Castellan, verlassen von seinem Besitzer, der in Palästina Krieg führt, sollte sie erscheinen — also doch wohl, wie das ältere Paralipomenon angab, in Deutschland, wohin auch die späteren, kriegerischen „Mönche" deuten. Sie „glaubt" nur, von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Von der Fortspinnung der Phorkyasidee zeugt in der Skizze nichts als die Bemerkung, daß Mephisto in der Gestalt einer alten Schaffnerin von allem Zeuge gewesen, und ein im Paralipomenon 84 erhaltener Trimeter, der die Gefühle der Mägde beim Anblick des Scheusals fast mit den gleichen Worten der späteren „Chorführerin" ausdrückt: „Wie häßlich neben Schönheit ist die Häßlichkeit", ferner im Paralipomenon 85 eine Replik des Ungetüms, worin Helenas Drohung mit ihrem Hausrecht keifend zurückgewiesen wird, da es durch ihre Schamlosigkeit verwirkt sei. Es lautet darin:

Ohnmächtig steht sie vor den eignen Mägden da
Zerbrochen ist der goldne Scepter den sie trug
Dem jeder sonst sich beugte in des Königs Haus
Zerrissen ist die Schlinge drin die holde Scham
Auf ihre Stimme denck .....

Wundervoll ist der Gedanke des magischen Ringes, der Helena die Körperlichkeit wiedergibt. Es ist, als ob aus der Märchenpoesie Goethes hier, in der ganzen, ursprünglichen

Helenadichtung, altvertraute Motive heraufstiegen. So war auch der Ritter der „neuen Melusine", die Goethe schon seiner Straßburger Zeit zuschreibt und in der Schillerperiode festhält, durch einen zaubrischen Reif an ein dämonisches Wesen, an ein „undenisches Pygmäenweibchen" gebunden, durch dessen Durchfeilung er — gleich seiner verzauberten Huldin — wieder frei wird, wie die Gestalt der Griechin durch das Abstreifen des Ringes wieder in ihr Schattendasein zurückkehrt. Auch das Schloß mit seiner Zaubergrenze, der Kastellan, der Bach, der nur unter Bedingungen überschritten wird, die Musik, der Tanz, die fechtenden und verwundeten Soldaten, alles erinnert an eine Erfindung früheſter Zeit, an das „Knabenmärchen", jenen „Neuen Paris", der, halb Rokokoprinz, halb Achill, dem Sohne des deutschen Helenafreiers so wunderlieblich vorspukte. Noch endet der kleine, warme Held nicht auf antike Weise, als sonnenbegehrlicher Ikarus, sondern als nordisches Wunderkind, durch ein geweihtes Schwert; eine andere, historische, Gestalt mußte sich erst später, symbolisch verklärt, mit der alten Sagenfigur des Sohnes von Faust und der Griechin verschmelzen, um die seltsame Erscheinung des Euphorion hervorzurufen und zur Verkörperung einer neuen Poesie zu werden.

Über die schmerzlichen Gefühle, die Faust nach dem Verschwinden der Helena bewegen und die er später, im Hochgebirg, angesichts der enteilenden Wolke, die ihn aus dem klassischen Lande nach der nordischen Heimat zurückgetragen hat, in so tiefpoetischer Anschauung ausdrückt, verrät die alte Skizze nichts; aber auch hier entschädigen uns einige nachgelassene, zweireihige Verse (Paralipomena 86—90), deren jambisches Maß — im Gegensatz zum späteren, die Erinnerung an das entschwundene klassische Ideal weit stilvoller bezeichnenden Trimeter — auf eine frühe Entstehungszeit hindeutet, wie sie auch, mehr die Reflexion des Dichters als seines Helden mitteilend, sich noch als tastende Versuche Goethes erweisen. Sie leiten von Fausts Verzweiflung zu seiner Ermannung zu tätiger Wirksamkeit über:

So hab ich denn auf immerdar verlohren
Was mir das Herz zum letztenmal erquickt.

Ein irdischer Verlust ist zu bejammern
Ein geistiger treibt zur Verzweiflung hin.

Ich lernte diese Welt verachten
Nun bin ich erst sie zu erobern werth.

Der leichte Hohe Geist riß mich aus dieser Enge
Die Schönheit aus der Barbarey.

Und wenn das Leben allen Reiz verlohren
Ist der Besitz noch immer etwas werth.

Wir vernehmen hier mehr das Programm Goethes als die Empfindungen seines Faust.

Jener alte Schluß der Helena, den Goethe nach einer Mitteilung an Eckermann vom 5. Juli 1827 „auf verschiedene Weise, und einmal recht gut, ausgebildet hatte", bedingte, wie überhaupt die ganze Lage der Heldin, ihr Aufenthalt in deutschen Landen, eine völlig andere Fortführung der Handlung als die, welche die Tragödie später erfuhr. Nicht Menelaos ist der Besitzer der Burg, worin seine Gemahlin gefangen ist, wie er auch ihre Verbindung mit dem deutschen Ritter nicht stört, sondern Mönche sind es, die nach dem Tod des in Palästina gefallenen Schloßherrn sich der Güter bemächtigen wollen und mit ihren christlichen Zeremonien deren magischen Bann durchbrechen. Der Kampf mit diesen Gegnern, wozu Mephisto rät, die Rächung des getöteten Sohnes, der Gewinn der Güter sind ganz anders geartete Motive als der Krieg, den Faust später für den Kaiser führt und die Belehnung mit dem Strande, die der Preis seiner Bemühung ist. Nur die biblischen drei Gewaltigen werden im späteren vierten Akte als gespenstige Helfershelfer des teuflischen Strategen beibehalten.

Die Gedanken Goethes über den Ausgang der Tragödie und den Tod des Faust wogten lange Zeit in ihm hin und her. „Indessen altert er", sagt er in unbestimmter Perspektive in der

Skizze und vertröstet den Leser seiner Lebensbeschreibung hinsichtlich des letzten Verlaufs der Handlung auf die künftige „Zusammenräumung" und „Rettung" der vorhandenen Fragmente. Diese Bruchstücke zeigen mit einer gewaltigen, wenn auch noch gleichsam zögernden Gebärde des Dichters in die letzten Fernen des ausklingenden Mysteriums. Der erblindete, körperlich ermattete, aber geistig ungebrochene Faust hört die Todesglocke schallen.

Mephistopheles.
Und Mitternacht bezeichnet dieser Schlag

Faust.
Was fabelst du es ist ja hoch Mittag
Wie herrlich muß die Sonne scheinen
Sie thut so wohl den alten Beinen.
Komm mit.

Mephistopheles.
Du willst —

Faust.
Ich fordr' es selbst von Dir.

Dann die Grablegung. Die schaufelnden Lemuren, die in antikes Gewand gekleideten Totengräber, singen ihr schauerliches Lied, wie es im „Hamlet" ertönt, aber nach der alten Fassung von Percys „Reliques", in einer von der späteren abweichenden Version. Noch einmal schwebt mit dieser Jugenderinnerung der Geist Shakespeares um den Dichter und sein verhallendes Lebensgedicht. Ferner: eine spöttische Betrachtung Mephistos über Fausts letzten, glühenden Wunsch, das fliehende Leben festzuhalten. Und schließlich: der Prozeß des Teufels um die Seele des Toten, seine Niederlage vor dem himmlischen Richter und sein Verschwinden.

Offensichtlich bildete der Ausgang der Tragödie seit den Tagen des himmlischen „Prologs", worin „der Herr" die künftige „Klarheit", die Glorie seines Lieblings Faust vorausfagt, ein Problem, dessen Lösung immer wieder andere Formen annahm. Nach der kurzen Skizze des Jahres 1799 (Paralipomenon 1

der W. A.) ſollte Mephiſtopheles, nach Miltonſcher Vorſtellungsweiſe, auf ſeinem Rückwege von der Erde zu ſeinem Flammenelemente, im „Chaos", das zwiſchen der Welt und Hölle liegt, den „Epilog", ſeine Abſchiedsworte ſprechen. Ein kleines Fragment (Paralipomenon 49), wonach Chriſtus als Retter Fauſts den Limbus, den Rand der Hölle, den Wohnort der noch unerlöſten Seelen, erklimmt, kündet noch von dieſen Gedanken:

Siehſt Du er kommt den Berg hinauf
Von Weitem ſteht des Volckes Hauf.
Es ſegnen ſtaunend ſich die Frommen
Gewiß er wird als Sieger kommen.

Auch hier taucht aus Goethes Geiſt eine uralte Erinnerung auf, die Vorſtellung von Chriſti Höllenfahrt, die er in den Formen der orthodoxen Überlieferung in ſeinem erſten gedruckten Gedicht als Jüngling (1765) dithyrambiſch ausgeprägt hat.

Aber dieſe — ſicherlich raſch verflogenen — Einfälle konnten den Dichter unmöglich befriedigen. Fauſts Ende verlangte, wie der Beginn ſeiner Laufbahn, nach einem Echo des Himmels, und nicht die Hölle durfte in dieſem Myſterium das letzte Wort haben noch überhaupt ernſtlich in Betracht kommen. Auf eine ſolche Löſung weiſt denn auch das Paralipomenon 94 hin, das ſich enge an die Situation des ihm unmittelbar vorausgehenden (Nr. 93) anſchließt. Fauſt liegt auf der Totenbahre, ſoeben zurückgeſunken; irgendeine Zunft von Geiſtern, wie ſie dereinſt auch Gretchens Blutſtuhl umſchwebten, an ihrer letzten Erdenſtätte „ſtreuten und weihten", treibt auch hier ihr ſchauerliches Spiel. Und Mephiſtopheles verkündet:

So ruhe denn an deiner Stätte
Sie weihen das Paradebette
Und eh das Seelchen ſich entrafft
Sich einen neuen Körper ſchafft
Verkünd ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu ich mich aufs große Feſt
Wie ſich der Herr vernehmen läßt.

Ein anderes Paralipomenon (Nr. 95) ergänzt diesen Plan:

Nein diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben
Der Reichsverweser herrscht vom Thron
Ihn und die Seinen kenn ich schon
Sie wissen mich, wie ich die Ratten zu vertreiben.

Mephistopheles wähnt also beim „großen Fest", das der Versammlung der himmlischen Heerscharen im „Prolog" entsprochen hätte, vor dem Herrn, mit dem er gewettet zu haben meinte, triumphieren zu können. Aber sofort sieht er sich enttäuscht: Nicht der gütige Vater, sondern der strenge Sohn, dessen unerbittliches Walten er von der Versuchung und Höllenfahrt her kennt, herrscht als Weltenrichter, und ihm, dem Reinlichen, muß der Herr des Ungeziefers, unverweilt und ohne zum Verhör zu gelangen, weichen. Diese Idee erfuhr später eine Abänderung. Nach Paralipomenon 194 und 195 sollten rosenstreuende Engel — wie einst um Moses Exuvien — mit gifthauchenden Satanen um Fausts Leiche kämpfen und Mephisto, durch „Liebespein" überwältigt, nach der Niederlage seiner teuflischen Scharen zur „Appellation" in den Himmel abziehen, wo in Gegenwart von Christi Mutter, den Evangelisten und allen Heiligen das Gericht über Faust stattfindet. Mephisto rechtet, wie in den mittelalterlichen Teufelsprozessen, nach Paralipomenon 206 mit den Worten:

Es war genau in unserm Packt bestimmt
Ich will doch sehn wer mir den nimmt —

und verzweifelt schließlich — nach Paralipomenon 96 — wiederum die Anwesenheit des allgütigen Himmelsvaters vermissend, an seiner Sache:

Das zierlich höfische Geschlecht
Ist uns nur zum Verdruß gebohren
Und hat ein armer Teufel einmal Recht,
So kommts gewiß dem König nicht zu Ohren.

Die Wiederholung seines Rechtsanspruchs („Da Capo", wie es in Paralipomenon 195 kurz bezeichnet wird), die „Appellation" nach dem Streit mit den Engeln, den himmlischen Helfershelfern,

an die höchste Instanz, die durch die Mutter Gottes vertreten wird, verläuft also für den „armen Teufel" ebenso nutzlos wie der erste Prozeß: Er fühlt sich in beiden Fällen um sein verbrieftes Recht, um seinen Schein, wie dereinst Shylock, betrogen und geprellt.

Diese Lösung war wohl schon der endgültigen Idee, die himmlische Liebe und Gnade, anstatt des „Gerichtes über Faust", das letzte Wort im Mysterium sprechen zu lassen, um das Jahr 1820 gewichen, als Goethe (am 3. November) an K. E. Schubarth schrieb: „Auch den Ausgang haben Sie richtig gefühlt. Mephistopheles darf seine Wette nur halb gewinnen, und wenn die halbe Schuld auf Faust ruhen bleibt, so tritt das Begnadigungs-Recht des alten Herrn sogleich herein, zum heitersten Schluß des Ganzen." Die „halbe" Schuld Fausts — und damit der „halbe" Sieg des Teufels — besteht darin, daß jener vor seinem Tode anscheinend im höchsten Augenblick Genüge findet (Paralipomenon 194: „Faust Zufriedenheit Vorbey. Leiche"), während er doch bis zum letzten Atemzuge weiter strebt und rastlos sich betätigt. Die Bedingung des Paktes, aus der, nach Goethes Wort gegenüber Boisserée (1815) „Alles folgen sollte", ist also scheinbar erfüllt, in der Tat aber nicht eingetreten. Der Teufel „behält Unrecht". Aber nur die himmlische Gerechtigkeit vermag die verworrene Lage zu klären und Fausts halbe Schuld völlig zu tilgen. Das Begnadigungsrecht des „Herrn", der im Prolog schon seine erbarmende Liebe für den irrenden Kämpfer einzusetzen versprach, tritt ergänzend hinzu. Schon vernehmen wir aus Goethes Andeutungen den Trostgesang der Engel, die Fausts Unsterbliches emportragen:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

„In diesen Versen", sagt Goethe am 6. Juni 1831 zu Eckermann, „ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten: in Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe." Diesen „Schlüssel" hatte der Dichter, wenn auch noch nicht in der Form jener wahrhaft angelischen Strophe, so doch dem Gedanken nach schon längst gefunden.

So hatte Goethe die Dichtung etwa um das Jahr 1820 in großen Umrissen festgelegt, und aus den Bruchstücken gewinnen wir bereits ein Bild der Entwickelung seines Helden, das uns gegenüber dem später ausgeführten Gemälde etwa wie eine mattere Silberstiftzeichnung anmutet: Der ruhmbegierige Faust am verweichlichten Kaiserhof beschwört Helena als höchstes Ideal, geht, durch den Schönheitsgenuß geweiht, zu kriegerischer und dann zu schöpferischer Tat über, wird im letzten Irren und Streben vom Alter und Tod überwältigt und kraft des tieferen Sinnes der alten Blutsverschreibung wie durch göttliche Gnade erlöst und verklärt. Die nähere Ausführung dieser hochfliegenden Gedanken, die Füllung der Lücken und die Verbindung der „zerstreut gearbeiteten Stellen" des Fragmentes aber sollte noch lange auf sich warten lassen. Am Ende des Jahres 1818 war noch einmal, schattenhaft, im „Maskenzuge", die Doppelgestalt des alten und verjüngten Magus, in einem „umgekehrten Menächmenspiel", wie Goethe erläuterte, an ihn herangeschwebt, und „Freund" Mephistopheles, in seiner alten Rolle als An- und Abkündiger hatte dem Weimarer Hofe in launigem Bänkelgesange die wundersamen Gesichte vorgeführt. Dann beschäftigte das Radziwillsche Unternehmen nochmals den Dichter für kurze Zeit, und nun verschwand, als endgültig verabschiedete Sache, die Arbeit am zweiten Teile des „Faust" hinter anderen Plänen und Beschäftigungen.

Ein Werk vornehmlich löste die mysteriöse Dichtung ab, das nach der Art seiner Entstehung und seines langsamen Wachstums wie nach seiner äußeren Gestaltung und seinem inneren

Gehalt, wie kein anderes, dem „Fauſt“ zu vergleichen iſt: Wilhelm Meiſter. Der Held dieſes Romans iſt der epiſche Zwillingsbruder des Fauſt, iſt wie dieſer das „Ebenbild“ des Dichters ſelbſt. Und ganz entſprechend der geräumigeren Form der erzählenden Dichtungsart, können wir breiter als an der Geſtalt des dramatiſchen Kämpfers an der Erſcheinung Wilhelms den Gang der inneren Entwickelung Goethes leſen. „Theatraliſche Sendung“ und „Lehrjahre“ ſpiegelten das Wollen und Denken des reifenden Jünglings und werdenden Mannes ab, und das Ideal des am Ende des 18. Jahrhunderts zu vorläufiger Ruhe gelangten Helden war das Ziel dieſer Zeit des neuen Humanismus: die allſeitige Ausbildung des Einzelmenſchen — ganz wie es auch das Streben des einſtigen Titanen Fauſt geworden war, das in ſeinem inneren Selbſt zu genießen, was der ganzen Menſchheit zugeteilt iſt. Aber ſchon der Schluß der „Lehrjahre“ wies über dieſes individualiſtiſche Begehren ſchöner Geiſter hinaus — weit in die Ferne kommender Jahrhunderte, in eine Zeit beſonnener Pflichterfüllung, beſtimmter Tätigkeit, gemeinnützigen Handelns. Wilhelm wird, nachdem er den bedeutſamen Inhalt des „Lehrbriefs“ erfahren hat, in dem Augenblicke von ſeiner Schülerzeit losgeſprochen, als er, ſeines Vatergefühles gewiß, ſich ſeiner Erzieherpflicht bewußt wird. Nun erſt kann er „wagen, glücklich zu ſein“; denn nach des herben Jarno Worten iſt es der Menſch „nicht eher, als bis ſein unbedingtes Streben ſich ſelbſt ſeine Begrenzung beſtimmt“. In dieſer Beſchränkung erſt ſoll ſich der Meiſter des Lebens zeigen. Aber ſchon erweitert ſich auch dieſer Horizont bürgerlichen Daſeins: der tätige Lothario gedenkt nach Amerika zu gehen und die Geſellſchaft des „Thurmes“ ſoll zum Weltbund werden.

Hier greifen die „Verzahnungen“, die Goethe zur Fortſetzung des Romans einſt ſtehen ließ, in die Gedankenwelt der „Wanderjahre“ über. Seltſam ging es zu, bis das „Geſchlinge“ dieſer ſonderbarſten und eigenwilligſten aller Goetheſchen Dichtungen unter ein Notdach kam. Von Schillers Tagen an aus verein-

zelten Märchen und Novellen, die kaum einen Bezug zueinander verrieten, aufkeimend und erst im Jahre 1807 mit der Person des Wilhelm Meister verknüpft, währte es noch bis 1820, bevor der Dichter zur Ausführung des Romanes schritt, und erst im Mai des folgenden Jahres erschien der erste Teil der „Wanderjahre" im Druck. Schon dieser Torso enthielt die Grundgedanken des späterhin erweiterten Werkes, wie er auch schon den tiefsinnigen Untertitel trug: „Die Entsagenden". Wir vernehmen die zur Philosophie des Lebens verklärte Klage des einstigen Faust, den ewigen Gesang: „Entbehren sollst Du! sollst entbehren", der dem greisen Dichter in manch schwerer Stunde seines Lebens erklungen war und noch ferner erklingen sollte. Er durchzieht, wie ein goldener Faden, das bunte, wirre Labyrinth von Handlung und Erzählungen, und wie er schon als Leitmotiv aus den — ursprünglich auch für die „Wanderjahre" bestimmten — „Wahlverwandtschaften" herausklang, so tönt er uns jetzt auch wieder in der schmerzlich errungenen Wahrheit entgegen, daß der eigentliche Eintritt ins Leben erst durch Entsagung möglich sei und der Mensch auf der höchsten Stufe seines Daseins sein Ich zum Glück der anderen beschränken müsse. Wilhelm entsagt auf seiner Wanderschaft zunächst seinem Liebesglück mit Natalien, an strengste Regeln ist seine Reise gebunden, überall lernt er den Segen der Bescheidung kennen. Nicht mehr die Vielseitigkeit der Bildung, wie dereinst, sondern die Einseitigkeit des Handwerks, wie es ihm in der heiligen Familie Josephs, symbolisch erhöht, entgegentritt, ist nun sein Ideal. Der „Oheim" lehrt ihn die Weisheit, daß der „Besitz" nur tauge, wenn er zum „Gemeingut" werde und daß der Weg zum Schönen, das immer noch das höchste aller Ziele bleibt, beim Nützlichen, Notwendigen beginne und durch das Wahre hindurchführe. Auch in der „pädagogischen Provinz", die Wilhelm auf seiner Wallfahrt betritt, herrscht als oberstes Gesetz das Prinzip der Bindung der Persönlichkeit, der Erziehung zur Ehrfurcht, der Verwandlung ungehemmter Neigung zu bestimmtem Pflichtgefühl;

der natürliche Egoismus wird zum kulturellen Altruismus gezüchtet und geſteigert. Wilhelm ſelbſt ſtellt ſich als „der" Handwerker, als Chirurg, in den Dienſt der Nächſtenliebe. Die gleiche rhythmiſche Ordnung, wie in Familie und Schule, herrſcht auch im Staate der Dichtung. Ihn verkörpert die demokratiſche Vereinigung des „Bandes", deſſen Mitglieder ſich freiwillig dem Zweck des Ganzen hingeben und unterwerfen. Ihrem freien Blick und erhöhten Tätigkeitsdrang genügt die alte Heimat nicht mehr, ſie ſuchen ihr Arbeitsfeld in der Neuen Welt und erweitern die nicht mehr hinreichende „Hausfrömmigkeit" zur „Weltfrömmigkeit". Sie verkünden ihre werktätige Religion im Geſange, der — wie auch die Arbeit der Zöglinge in der pädagogiſchen Provinz — als das ſchönſte Symbol des friedlichen Zuſammenklanges und rhythmiſcher Eintracht die Wanderer begleitet:

Und Dein Streben ſei's in Liebe,
Und Dein Leben ſei die Tat.

Wir hören aus dieſem feierlichen Hymnus der weltfreudigen Arbeiter das höchſte ſoziale Bekenntnis des Dichters, ſeiner praktiſchen Lebensweisheit letzten Schluß, der uns ſpäter, am Ende ſeiner Fauſttragödie, nochmals in ergreifenderer Stärke entgegentönen wird. Von der höchſten Gedankenhöhe, vom Gipfel ſeiner ethiſchen Weltbetrachtung, den Goethe hier in dem Auf und Ab und Hin und Her der „Wanderjahre" erklommen hat, erſchallt der Lobgeſang, der das Streben und das Leben, die einſt unverſöhnlichen Gegenſätze im Entwicklungsgang Wilhelms und des Fauſt, in harmoniſchen Einklang bringt und verkündet, daß das chaotiſche Ringen der Kämpfer ſich zum friedlichen Kosmos geſtaltet hat, den die Liebe als ſeine Sonne durchleuchtet, der aber die Tat zur bewegenden Kraft und zum beſtimmenden Endziel hat. Im Mittelpunkt dieſes Kosmos — auch im Mittelpunkt des Romans — ſteht eine Geſtalt, um deren ſtrahlende Glorie die übrigen, wie die Geſtirne um ihre Königin, wandeln, ſonnenhaft, überirdiſch: Makarie, die Selige. Ohne Raſt, aber auch ohne Haſt dreht ſie ſich, trotz ihrer gebrechlich zarten Hülle, in

unermüdlicher Sorge für das Glück ihrer Mitmenschen, stets bemüht, sie emporzuläutern zu ihrer reinen Höhe, um die eigene Last. Auch in ihr ahnen wir einen Vorklang zum letzten Aufstieg des Faust in himmlische Gefilde, zu einer Makariens würdigen, seligen Erscheinung, die, einst vom Geliebten betört und verleitet, nun ihn selbst in höheren Sphären, wohin er ihr nachfolgt, leiten und belehren wird.

Die „Wanderjahre", dieser Roman seines mystischen Alters, der den Wilhelm Meister auf so verschlungenen, ja widerspruchsvollen Wegen zum Ziele führte und uns die alte jugendliche Figur des Helden kaum mehr erkennen läßt, wurden erst 1829 beendigt und der Welt im vollen Umfang ihrer drei Bücher bekannt, nachdem der Dichter in den letzten drei Jahren, durch die neue Ausgabe seiner Werke veranlaßt, auf die Fortsetzung und Erweiterung seines Epos unermüdlich bedacht war und auch — wie einst in seinem „Faust" — in diesem winkeligen Gebäude so manches unterbrachte, was sich gar seltsam darin ausnimmt. So, in dieser Ausdehnung über fast ein Jahrzehnt (1820—1829), lief die Arbeit an den „Wanderjahren" schließlich neben der Beschäftigung mit dem „Faust", die sie anfangs in den Hintergrund geschoben hatte, einher, ein weiterer Grund für die innere Verwandtschaft beider Werke und die Gleichheit ihrer Struktur, die die dürftige Handlung des zweiten Faust ebenso sorglos um die grandiosen Visionen bedeutender Weltenkreise sich ranken läßt, wie die kärglichen Geschehnisse der „Wanderjahre" die großartigen Bilder des Goetheschen Zukunftsstaates durchschlingen.

Inzwischen schien der „Faust" begraben. Wohl rüttelte hie und da ein fremder Gast, in mehr oder weniger liebsamer Weise, an der Pforte der Gruft, worin er verschlossen war; aber der Dichter zeigte sich nicht geneigt, sein Geheimnis preiszugeben. Am 24. September 1820 besuchte K. E. Schubarth, mit dessen Werk „Zur Beurtheilung Goethes" sich der Dichter wiederholt beschäftigt hatte, den greisen, von ihm aufs höchste bewunderten

Dichter, und in den Unterhaltungen beider Männer wurde auch der „Faust" und seine Fortsetzung berührt. Auch in dem Briefwechsel, der diesen Gesprächen folgte, wurde das Thema weitergesponnen, und Goethe antwortete am 3. November seinem jugendlichen Verehrer und Interpreten auf dessen Abhandlung über die Lösbarkeit des Konfliktes in der geplanten Fortsetzung der Tragödie u. a.: „Rührend waren mir Ihre Conjekturen über den zweiten Theil des Faust und über die Auflösung. Daß man sich dem Ideellen nähern und zuletzt sich darin entfalten werde, haben Sie ganz richtig gefühlt; allein meine Behandlung mußte ihren eignen Weg nehmen: und es giebt noch manche herrliche, reale und phantastische Irrthümer auf Erden, in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher als im ersten gemeinen Theile geschieht, verlieren dürfte. Durch diese sollte unser Freund Faust sich auch durchwürgen. In der Einsamkeit der Jugend hätte ich's aus Ahnung geleistet, am hellen Tage der Welt säh' es wie ein Pasquill aus." Diese allgemeinen, sibyllinischen Andeutungen beschließt Goethe mit den uns bereits bekannten, bestimmteren Mitteilungen über den Ausgang der Wette, die Mephistopheles nur halb gewinnen dürfe, und mit den Worten: „Sie haben mich hierüber wieder so lebhaft denken machen, daß ich's, Ihnen zur Liebe, noch schreiben wollte." Man sieht, wie der Dichter zwischen Lust und Unlust, seine Arbeit fortzuführen, schwankt. Weit zurückhaltender zeigte er sich dem Dichterling C. C. L. Schoene gegenüber, der ihm, wie schon früher einen Faust, im Jahre 1823 „eine Fortsetzung des Faust von Goethe" im Manuskript zugeschickt hatte, indem er sein langes Schweigen damit erklärt, daß er — „mit sich selbst entzweyt" — seine, bisher immer geheim gehaltenen, Absichten zur Vergleichung mit den Intentionen des Adressaten offen hätte hinlegen müssen, wozu er sich gegenwärtig nicht entschließen könne. Im Mai des nächsten Jahres war Goethe, durch die neue Ausgabe seiner Werke bestimmt, mit der Ordnung seines dichterischen Nachlasses beschäftigt und trug sich mit der Absicht, auch die un-

gedruckten Paralipomena zum „Faust“ zu veröffentlichen. Die Ausführung dieses Gedankens hätte die endgültige Verabschiedung des zweiten Teiles der Tragödie bedeutet. In dieser Stimmung, die jeder Beendigung des Werkes abgeneigt war, verharrte er auch weiterhin. Die Zusendung der Schrift von C. F. Göschel: „Über Goethes Faust und dessen Fortsetzung“ blieb ohne irgendwelche Reaktion, nur ihre Lektüre ward am 5. Februar 1824 im Tagebuch vermerkt, und als Friedr. von Matthisson Anfang Juni Goethe in Weimar besuchte, erhielt er auf die Frage: „Werden Sie nicht noch etwas für den Faust thun?“ den im Grunde ablehnenden Bescheid: „Das ist größtentheils schon geschehen.“ Offenbar wollte sich der Dichter aller Gedanken an das zurückgelegte Fragment entschlagen.

Im Jahre zuvor aber war Johann Peter Eckermann in die Sphäre Goethes eingetreten. Wie dieser Treueste aller Getreuen unentwegt und in völliger Hingabe seiner Person, als beglückter Trabant das hohe Gestirn umkreist hat, aus dessen unerschöpflicher Lichtquelle er seine geistige Nahrung und seinen milden Glanz empfing, ist in den Bänden der „Gespräche“ für alle Zeit niedergelegt. Trotz aller Mängel, die diesen Zeugnissen anhaften mögen, bleibt es — neben den andersgearteten Denkwürdigkeiten des Kanzlers Friedr. v. Müller — der unsterbliche Ruhm des selbstlosen Mannes, der Nachwelt das Bild des greisen Olympiers aufbewahrt zu haben, die persönliche Erscheinung des alten Dichters und Weisen, ohne deren Kenntnis wir die letzten seiner poetischen Offenbarungen in ihren tiefsten Gründen nicht würden verstehen können. Eckermann auch ist es, dem wir die Vollendung des zweiten Faust verdanken. Ihm allein schulden wir es, wenn die gigantische Altersdichtung Goethes kein ungefüger Torso oder ein Trümmerfeld abgesprengter Reste geblieben ist. Er übernimmt hier, für sein bescheideneres Teil, in den Grenzen seiner so viel geringeren Bedeutung und seines weit mehr empfangenden als mitteilenden Talentes, die schicksalsvolle und entscheidende Rolle, die Schiller in der Ent-

wickelungsgeſchichte der erſten Hälfte der Tragödie zugefallen war. Wir dürfen eines der ſchönſten Worte aus der „Helena“ — eines der tiefſten, die Goethe je geſprochen hat — auf die beiden hilfreichen Geiſter anwenden, die Goethes größtes Werk gefördert, und je ihren Anteil danach bemeſſen:

Nicht nur Verdienſt, auch Treue wahrt uns die Perſon.

Was die rührend anhängliche Panthalis, die Dienerin der königlichen Frau, für ſich von der Ewigkeit in Anſpruch nimmt, gilt auch für den getreuen Eckermann, indes Schillers Genius, durch eigenes Verdienſt verewigt, die Äonen durchwandelt. Die zarte, ſinnige Erſcheinung des dankbar empfänglichen Hausgenoſſen begleitet den Dichter des zweiten Fauſt, wie die feine Griechenmagd ihre Herrin, und folgt der Dichtung, die ſie aus dem Orkus der Vergeſſenheit geleitet, ins Licht des Tages und der Unſterblichkeit. Die Perſon Eckermanns bleibt uns auch bis zu dem letzten Federſtriche, den Goethe, kurz vor ſeinem Tode, an ſeinem „Fauſt“ getan hat, zur Seite.

Goethe hatte den Jünger, der, als dreißigjähriger, armer Autodidakt aus ſeiner hannoverſchen Heimat zu Fuße — nach der Art der Apoſtel — zu ihm nach Weimar gepilgert kam, im Sommer 1823 bei ſich aufgenommen, um ihn bei der Redaktion ſeiner Werke, neben den mit ihrer eigenen Berufsarbeit belaſteten Gehilfen Riemer und Göttling, zu beſchäftigen und ſeine älteren Papiere zu ſichten und zu ordnen. „Seine Neigung zu meinen Arbeiten“, ſo rühmt Goethe, „und die Übereinſtimmung mit meinem Weſen trägt mir ſchöne Früchte ... Ihn intereſſiert, was für mich kein Intereſſe mehr hat. Eine freie Überſicht und ein glücklicher Takt qualifizieren ihn zu dem Geſchäft, das ihm zugleich Freude macht.“ Bald kamen ſie auf den „Fauſt“, über den Goethe, wie Eckermann ſchon unterm 13. April berichtet, oft und gern rede. Lord Byrons „Sardanapal“ und „Werner“ hatten den Anlaß zu dieſer Unterhaltung gegeben, in deren Verlauf Goethe den „Fauſt“, wie ſchon im Jahre 1817

gegenüber Knebel, als Quelle des „Manfred“ bezeichnete, Gespräche, die nach dem (am 19. April 1824 erfolgten) Tode des britischen Dichters — immer mit dem Bezug auf Goethes „Faust“ — eifrig fortgesetzt wurden. Unterm 10. August vermerkt Eckermann die denkwürdige Notiz, daß er, mit den Anfängen einer Fortsetzung von „Dichtung und Wahrheit“ vertraut geworden, in Goethe die Lust zur Weiterführung dieser Arbeit zu wecken gesucht habe, indem er ihm eine Charakteristik der noch unfertigen Bücher übersandte. Unter diesen enthalte das dritte den Plan zu einer Fortsetzung des „Faust“, und „der Zweifel, ob er mitzuteilen oder zurückzuhalten sei, dürfe sich dann beseitigen lassen, wenn man die bereits fertigen Bruchstücke zur Prüfung vor Augen habe und erst darüber klar sei, ob man überall die Hoffnung einer Fortsetzung des „Faust“ aufgeben müsse oder nicht“. Es war ein eindringliches Memento! aus zartem Munde. Aber noch gab ihm der Dichter keine Folge. Am 24. Februar nächsten Jahres notierte er: „Prof. Hinrichs zu Halle, Commentar über Faust“ in seinem Tagebuch — schon hatten damit die ästhetischen Vorlesungen der deutschen Gelehrten über die Rätsel der Dichtung begonnen —, dann, Tags darauf, begegnet uns der kurze Vermerk: „Für mich Betrachtungen über das Jahr 1775, besonders Faust.“ Der Greis sinnt über das Lilikapitel seiner Lebensbeschreibung, mit dem jener „Plan zu einer Fortsetzung des Faust“ verknüpft war. An diesem Frühlingstage feierte der Tragödie zweiter Teil, fünfzig Jahre nach seiner Geburt, seine Auferstehung.

Von nun an meldet das Journal fast tagtäglich Arbeit an „Faust“. Es wird „Einiges“ gedacht, geschrieben, zurechtgestellt, geordnet, der „Schluß fernerhin (d. h. in den letzten Partien) redigiert“, „vorhergehende Fragmente“ werden betrachtet. Am 14. März lautet es: „Abschrift von Faust. Helena vorgenommen ... Griechische Mythologie ... Die Angelegenheit wegen Faust weiter überdacht“, am 16. wird wieder Einiges concipiert und mundiert und „verschiedene Graeca“ werden gelesen, am 19.

und 20. „Ludens Geschichte Griechenlands“ und „Helena im Mittelalter“. Goethe dichtet also bald an der Schlußpartie, bald an der Helenaepisode. Daß er mit einem Gesang der rosenstreuenden Engel und der Szene „Großer Vorhof des Palasts“ damals beschäftigt war, geht aus einer Sendung an Boisserée und einem vom 12. März datierten Blatte hervor, das Verse aus dem Gespräch Mephistos mit den grabenden Lemuren enthält. Bald aber gehörte Goethes Arbeit ausschließlich der „Helena“. Mit Riemer, dem Hausphilologen, verhandelt er über griechische Silbenmaße und schon am 25. März kann er ihm „einen Theil der gestrandeten Landung“ senden, den er „den Strudeln der Lethe kecklich abgewonnen“ hat. Mit ihm wird „das Geschäft der schönen Königinn“ weiter gefördert, und am 2. April fertigt John, der Schreiber Goethes, bereits ein Mundum, das sich bis zu den Anapästen des Chors erstreckt, die Fausts Auftreten ankündigen, und wieder muß Riemer „dem Helden- und Gespensterspuk seine Aufmerksamkeit gönnen und den wunderlichen Redensarten einige Bleystiftstriche zuwenden“. Am 5. entwirft Goethe ein „Schema“ (Paralipomenon 166), das den Inhalt des dritten Aktes von Fausts Auftreten und Annäherung an die Griechin bis zu Euphorions „Kunststücken und Todt“ in allen Einzelheiten skizziert. Wir erkennen daraus nicht nur die Früchte der früheren, mythologischen Studien Goethes, wozu ihm besonders Hederichs Lexikon diente, sondern auch einer Lektüre, die der Topographie und Beschreibung von Morea galt. William Gells „Reise nach Morea“ und — zu wiederholtem Male — Barthélémys „Reise des jungen Anacharsis“ wurden benützt. Noch steht das Ringmotiv in Kraft, die „Widmung“ Fausts geschieht außerdem durch Handkuß und „Schärpe“; aber im übrigen ist alles: das liebliche Reimspiel, Menelaos' Eingreifen, die Verteilung des Peloponnes an die nordischen Herzoge (mit unbedeutenden Abweichungen), im Sinne der endgültigen Szene, wenn auch hier und dort in anderer Reihenfolge, gehalten.

Nun ruht die Helenadichtung bis zum Frühling des nächsten Jahres. Während der Monate März, April und Mai 1826 aber ist Goethe nahezu ständig mit dieser Arbeit, meist unter der Beihilfe Riemers, beschäftigt. Am 8. Juni war sie abgeschlossen. Schon einige Tage zuvor hatte er an Zelter in launig-satirischer Stimmung geschrieben: „Sodann darf ich Dir wohl vertrauen, daß, um der ersten Sendung meiner neuen Ausgabe ein volles Gewicht zu geben, ich die Vorarbeiten eines bedeutenden Werkes, nicht in der Ausdehnung, sondern in der Eindichtung wieder vorgenommen habe, das seit Schillers Tod nicht wieder angesehen worden, auch ohne den jetzigen Anstoß in limbo patrum geblieben wäre. Es ist zwar von der Art, daß es in die neueste Literatur eingreift, daß aber auch Niemand, wer es auch sey, eine Ahnung davon haben dürfte. Ich hoffe, da es zu Schlichtung eines Streites gedacht ist, große Verwirrung dadurch hervorgebracht zu sehen." Der Sinn dieser halb ironischen, geheimnisvollen Andeutungen erhellt sich sofort, wenn man erfährt, daß Goethe am 10. Juni eine — offenbar für die erwähnte Neuausgabe seiner Werke bestimmte — *Ankündigung* seiner Dichtung unter dem Titel: „*Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust*" verfaßte, die jedoch niemals von ihm veröffentlicht wurde. Dieses Avertissement enthält — neben kurzen Mitteilungen über die Art der Entstehung des Zwischenspiels und dessen Bestimmung für den vierten Band der geplanten Edition — die gewichtige Eröffnung, daß Fausts verwegenes Begehren nach der schönsten Frau „nicht durch Blocksbergs Genossen, ebensowenig durch die häßliche, nordischen Hexen und Vampyren nahverwandte *Ennyo* zu erreichen war, sondern, wie in dem zweiten Theile alles auf einer höheren und edleren Stufe gefunden wird, in den *Bergklüften Thessaliens* unmittelbar bei dämonischen *Sibyllen* zu suchen war, welche durch merkwürdige Verhandlungen es zuletzt dahin vermitteln, daß *Persephone* der Helena erlaubte, wieder in die Wirklichkeit zu treten, mit dem Beding, daß sie sich nirgends als auf

dem eigentlichen Boden von Sparta des Lebens wieder erfreuen sollte; nicht weniger, mit fernerer Bedingung, daß alles Übrige, sowie das Gewinnen ihrer Liebe, auf menschlichem Wege zugehen müsse; mit phantastischen Einleitungen sollte es so streng nicht genommen werden". Man sieht: Nicht mehr Mephisto unternimmt es, wie in jener ältesten Skizze, Helena herbeizuschaffen. Das Motiv der klassischen Walpurgisnacht dämmert auf. Der Dichter brütet über einer Szene, in der höhere, edlere Geister den Weg zum Reiche der Proserpina weisen sollten.

In seiner großartigen Weise, mit dem „panoramischen" Überblick, den ihm ein Sohn Albions als seine besonderste Eigenheit zugestanden hatte, verkündet Goethe die Vollendung der „Helena" seinen Freunden gewissermaßen als ein weltgeschichtliches Ereignis, als den Abschluß einer vieltausendjährigen Entwickelung. Es klingt wie ein souveränes, urbi et orbi mitgeteiltes, feierliches Manifest, wenn er in fast gleichlautenden Wendungen an Wilhelm von Humboldt und Sulpiz Boisserée, die beiden Höchstgestimmten seiner Gefährten, von dem hohen, bis in seine Frühzeit zurückreichenden Alter der eigenen Dichtung berichtet und dann fortfährt: „Ich habe von Zeit zu Zeit daran fortgearbeitet; aber abgeschlossen konnte das Stück nicht werden als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine volle dreitausend Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi." Er, der mystische Greis, der all die Jahrtausende von Homer an bis zu Byrons Tode „phantasmagorisch" durchlebt hat, nimmt „dies für eine Zeiteinheit im höhern Sinne", während in seinem Drama „die Einheit des Orts und der Handlung auch im gewöhnlichen Sinne auf's genaueste beobachtet" seien. So strenge erfüllt er in seiner Griechentragödie die Forderungen des Aristoteles, den er im Tagebuch vom 12. August in Verbindung mit der „Helena" erwähnt. Ein unbegrenztes Glück- und Dankgefühl durchströmt ihn im Angesichte dieses Geschenkes der Götter, die ihm die Ausführung seines Werkes noch ermöglicht,

für eine Gunst, deren er durch rastlose, Tag und Nacht verzehrende Tätigkeit sich würdig erweisen will. Erschüttert erblicken wir den nimmermüden Faust am Ende seiner Laufbahn, wenn der Greis dem Freunde — selbst auf die Gefahr hin, „exaltirt zu erscheinen" — gesteht: „Tag und Nacht ist keine Phrase, denn gar manche nächtliche Stunden, die dem Schicksale meines Alters gemäß ich schlaflos zubringe, widme ich nicht vagen und allgemeinen Gedanken, sondern ich betrachte genau, was den nächsten Tag zu thun? Das ich denn auch redlich am Morgen beginne und soweit es möglich durchführe. Und so thu' ich vielleicht mehr und vollende sinnig in zugemessenen Tagen, was man zu einer Zeit versäumt, wo man das Recht hat zu glauben oder zu wähnen, es gebe noch Wiedermorgen und Immermorgen." „Seltsam", „problematisch", als ein Stück, „dergleichen er noch nicht gemacht" habe, erscheint ihm selbst diese Phantasmagorie, die „gar wohl als das neueste" seiner Werke gelten dürfe.

Unermüdlich revidiert er an „Helena", läßt sie von Göttling philologisch überfeilen, bespricht mit Eckermann ihre Aufführbarkeit. Ungern nur mag er, selbst an Sulpiz, das reine Manuskript aus den Händen geben; denn, „da der Guß nach dem so lange studirten Modell endlich geglückt ist, so wird nun des Ausführens und Ciselirens kein Ende". Mit den zärtlichsten Ausdrücken bedenkt er in den Briefen an die Freunde die „schöne Dame", die „antike Schönheit", als ob er, wie die homerischen Greise, sich in ihre unverwüstliche Anmut verliebt hätte, und nennt dieses Werk begnadeten Alters halb religiös, halb scherzend sein „opus supererogationis".

Unter diesen Arbeiten und deren Begleiterscheinungen ging das Jahr 1826 bis in den November hin. Am 8. und 10. dieses Monats ist Goethe mit einem „Schema zu Faust, zweiter Theil" beschäftigt, das er „bey Gelegenheit der Helena" vorgenommen hat. Ohne Zweifel betrifft diese Notiz des Tagebuchs einen Entwurf der Inhaltsangabe des späteren zweiten Aktes, der

uns in Paralipomenon 99 aufbewahrt iſt. Hiernach ſollte Fauſt, von der Beſchwörung des griechiſchen Idoles her noch gelähmt und „an einer Kirchhofsmauer niedergelegt", von Träumen beängſtigt, in einem großen Monologe „zwiſchen der Wahnerſcheinung von Gretchen und Helena" ſeine zwieſpältigen Gefühle ausſtrömen. Ein düſteres, höchſt ſtimmungsvolles Motiv, das, ſpäter — zu Anfang des vierten Aktes — in dem Phantom der beiden Wolken gemildert und künſtleriſch bemeiſtert, hier, an dieſer früheren Stelle, vortrefflich den einleitenden Akkord zu einem weſentlichen Fortſchritt der Handlung abgegeben und aufgezeigt hätte, wie Fauſt von einem dunkeln Zuſtande des Leidens hinwegſtrebt zu den lichten Regionen reiner Schönheit und Tätigkeit. Seine Leidenſchaft für Helena bleibt unbezwinglich, obwohl ihn Mephiſtopheles durch mancherlei Zerſtreuungen zu beſchwichtigen ſucht. Nun erſt geht die Szene vom Friedhof in das alte Laboratorium über, wo Wagner „ein chemiſch Menſchlein hervorzubringen" bemüht iſt. Zum erſten Male erfahren wir hier von der geheimnisvollen Erfindung des Homunculus. Offenbar ſollte der Kleingeſelle den Fauſt und ſeine Umgebung auf Griechenland hinweiſen; denn die nächſte, auf Mephiſto bezügliche Notiz lautet: „Verſchiedene andere Ausweichungen und Ausflüchte." Der nordiſche Teufel ſperrt ſich; aber vergebens. Es folgt nämlich: „Klaſſiſche Walpurgisnacht in Theſſalien auf der Pharſaliſchen Ebene", wo Erichtho, zu dem kleinen Erichthonius geſellt, „die Honneurs macht". „Die etymologiſche und ſymboliſche Verwandtſchaft" der beiden gleichlautenden Weſen — eine originelle Zutat Goethes, der ſchon im Jahre 1797 gegenüber Schiller von dieſem Produkt des Vulkan und der Minerva ſprach — wird erklärt. Mephiſtopheles findet ſich bei den antiken Ungeheuern und Mißgeſtalten raſch zu Hauſe. Es erſcheinen „Centauren, Sphinxe, Chimären, Greife, Sirenen, Tritonen und Nereiden, die Gorgonen, die Graien". Hierauf: „Mephiſtopheles und Enyo" (die alſo zunächſt die ſpäteren Phorkyaden vertritt). So ſchaudervoll iſt ihre Häßlichkeit, daß

selbst dem Teufel vor ihr graut und er im Begriffe ist, sich mit ihr zu überwerfen; doch lenkt er ein und macht mit der Hochangesehenen ein Bündnis. Indessen gelangt Faust zu den Sibyllen, die er in wichtiger Unterhaltung, zu einem günstigen Momente trifft, darunter auch des Tiresias Tochter Manto. Nun „tut sich der Hades auf" und „Proserpina wird angegangen". „Die Beispiele von Protesilaus, Alceste und Eurydice werden angeführt", und Helena, die schon einmal, zum Bunde mit Achill, auf die Insel Leuce beschränkt, ins Leben zurückkehren durfte, soll jetzt nun „als lebendig" ins Haus des Menelaos einziehen und „dem neuen Freier überlassen seyn, in wie fern er auf ihren Geist und ihre empfänglichen Sinne einwirken könne".

Diese Skizze war nur die Vorläuferin einer umfangreicheren „Einleitung zur Helena", die Goethe zwischen dem 15. und 18. Dezember verfaßte und die als Selbstanzeige im sechsten Bande von „Kunst und Altertum" erscheinen und wohl jene frühere Ankündigung ersetzen sollte, aber, wie diese, auch nicht zum Druck gelangte. Eckermann und W. v. Humboldt haben ihre Veröffentlichung verhindert. Erst aus diesen „Antecedenzien zu Faust" lernen wir in vollem Umfang das Heer der Gedanken kennen, das damals den Greis bestürmte, die wogende Flut der Ideen, der dann alle die plastischen Gebilde des zweiten Aktes der Tragödie entstiegen. In voller Ausführlichkeit mitgeteilt, gewährt diese Kundgebung nicht nur den deutlichsten Einblick in Goethes geistige Werkstätte und Verfassung, sondern sie zeigt auch in wichtigen Einzelheiten Schattierungen auf, die sich später verflüchtigen oder ändern. Die Ankündigung

Helena, Zwischenspiel zu Faust,

trägt den Wortlaut:

„Fausts Charakter, auf der Höhe wohin die Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet

ſeine Sehnſucht auch nur im mindeſten zu befriedigen, einen Geiſt, welcher deshalb nach allen Seiten hin ſich wendend immer unglücklicher zurückkehrt.

Dieſe Geſinnung iſt der modernen ſo analog, daß mehrere gute Köpfe die Löſung einer ſolchen Aufgabe zu unternehmen ſich gedrängt fanden. Die Art, wie ich mich dabey benommen, hat Beifall erworben; vorzügliche Männer haben darüber gedacht und meinen Text commentirt, welches ich dankbar anerkannte. Darüber aber mußte ich mich wundern, daß diejenigen, welche eine Fortſetzung und Ergänzung meines Fragmentes unternahmen, nicht auf den ſo nahe liegenden Gedancken gekommen ſind, man müſſe bey Bearbeitung eines zweyten Theils ſich nothwendig aus der bisherigen kummervollen Sphäre durchaus erheben und einen ſolchen Mann, in höheren Regionen, durch würdigere Verhältniſſe durchführen.

Wie ich nun von meiner Seite dieſes begonnen, lag im Stillen vor mir, von Zeit zu Zeit mich zu einiger Bearbeitung aufrufend, wobey ich mein Geheimniß vor allen und jeden ſorgfältig verwahrte, immer in Hoffnung das Werck einem gewünſchten Abſchluß entgegen zu führen. Jetzo aber darf ich nicht mehr zurückhalten und bey Herausgabe meiner ſämtlichen Beſtrebungen kein Geheimniß mehr vor dem Publikum verbergen, vielmehr fühle ich mich verpflichtet, alles mein Bemühen auch fragmentariſch nach und nach vorzulegen.

Deshalb entſchließ ich mich zuerſt oben benanntes, in den zweyten Theil des Fauſtes einzupaſſendes, in ſich abgeſchloſſenes kleineres Drama bey der nächſt erſten Sendung ſogleich mitzutheilen.

Damit aber die große Kluft zwiſchen dem bekannten jammervollen Abſchluß des erſten Theiles und dem Eintritt einer griechiſchen Heldenfrau einigermaßen überbrückt werde, ſo nehme man vorerſt eine Schilderung des Vorausgegangenen freundlich auf und finde ſolche einsweilen hinreichend.

Die alte Legende ſagt nämlich, und das Puppenſpiel ver-

fehlt nicht die Scene vorzuführen: daß Fauſt in ſeinem herriſchen Uebermuth durch Mephiſtopheles den Beſitz der ſchönen Helena von Griechenland verlangt, und ihm dieſer nach einigem Widerſtreben willfahrt habe. Ein ſolches bedeutendes Motiv in unſerer Ausführung nicht zu verſäumen war uns Pflicht und wie wir uns derſelben zu entledigen geſucht, welche Einleitung dazu wir ſchicklich gefunden, möge Nachſtehendes einsweilen aufklären.

Bey einem großen Feſte an des deutſchen Kaiſers Hof werden Fauſt und Mephiſtopheles aufgefordert eine Geiſtererſcheinung zu bewirken; ungern zwar, aber gedrängt rufen ſie die verlangten Idole von Helena und Paris hervor. Paris tritt auf, die Frauen entzücken ſich gränzenlos; die Herren ſuchen durch einzelnen Tadel den Enthuſiasmus abzukühlen, aber vergebens. Helena tritt auf, die Herren ſind außer ſich, die Frauen betrachten ſie aufmerkſam und wiſſen ſpöttiſch den plumpen heroiſchen Fuß, eine höchſt wahrſcheinlich angemahlte elfenbeinartige Geſichtsfarbe hervorzuheben, beſonders aber durch bedenkliche, freylich in der wahrhaften Geſchichte nur allzuſehr gegründete Nachreden, auf die herrliche Perſönlichkeit einen verächtlichen Schein zu werfen. Fauſt, von dem Erhaben-Schönen hingeriſſen, wagt es den zu ihrer Umarmung ſich neigenden Paris wegdrängen zu wollen; ein Donnerſchlag ſtreckt ihn nieder, die Erſcheinungen verſchwinden, das Feſt endet tumultuariſch.

Fauſt aus einer ſchweren, langen Schlafſucht, während welcher ſeine Träume ſich vor den Augen des Zuſchauers ſichtbar umſtändlich begeben, ins Leben zurückgerufen, tritt exaltirt hervor und fordert von dem höchſten Anſchauen ganz durchdrungen den Beſitz heftig von Mephiſtopheles. Dieſer, der nicht bekennen mag, daß er im klaſſiſchen Hades nichts zu ſagen habe, auch dort nicht einmal gern geſehen ſey, bedient ſich ſeines früheren probaten Mittels ſeinen Gebieter nach allen Seiten hin und her zu ſprengen. Hier gelangen wir zu gar vielen Aufmerkſamkeit fordernden Mannigfaltigkeiten und zuletzt noch die wachſende Ungeduld des Herrn zu beſchwichtigen beredet er ihn, gleichſam im

Vorbeygehen auf dem Weg zum Ziele den academisch-angestellten Doctor und Professor Wagner zu besuchen den sie in seinem Laboratorium finden hoch gloriirend daß eben ein chemisch Menschlein zu Stande gekommen sey.

Dieses zersprengt Augenblicks den leuchtenden Glaskolben und tritt als bewegliches wohlgebildetes Zwerglein auf. Das Recept zu seinem Entstehen wird mystisch angedeutet, von seinen Eigenschaften legt es Proben ab, besonders zeigt sich, daß in ihm ein allgemeiner historischer Weltkalender enthalten sey, er wisse nämlich in jedem Augenblick anzugeben was seit Adams Bildung bei gleicher Sonn- Mond- Erd- und Planetenstellung unter Menschen vorgegangen sey. Wie er denn auch zur Probe sogleich verkündet daß die gegenwärtige Nacht gerade mit der Stunde zusammentreffe wo die pharsalische Schlacht vorbereitet worden und welche sowohl Caesar als Pompejus schlaflos zugebracht. Hierüber kommt er mit Mephistopheles in Streit, welcher, nach Angabe der Benedictiner, den Eintritt jener großen Weltbegebenheit zu dieser Stunde nicht will gelten lassen, sondern denselben einige Tage weiter hinausschiebt. Man macht ihm die Einwendung, der Teufel dürfe sich nicht auf Mönche berufen. Da er aber hartnäckig auf diesem Rechte besteht, so würde sich der Streit in eine unentscheidbare chronologische Controvers verlieren, wenn das chemische Männlein nicht eine andere Probe seines tiefen historisch-mythischen Naturells ablegte und zu bemerken gäbe: daß zu gleicher Zeit das Fest der klassischen Walpurgisnacht hereintrete das seit Anbeginn der mythischen Welt immer in Thessalien gehalten worden und, nach dem gründlichen durch Epochen bestimmten Zusammenhang der Weltgeschichte, eigentlich Ursach an jenem Unglück gewesen. Alle vier entschließen sich dorthin zu wandern und Wagner bey aller Eilfertigkeit vergißt nicht eine Phiole mitzunehmen um, wenn es glückte, hie und da die zu einem chemischen Weiblein nöthigen Elemente zusammenzufinden. Er steckt das Glas in die linke Brusttasche, das chemische Männlein in die rechte, und so ver-

trauen sie sich dem Eilmantel. Ein gränzenloses Geschwirre geographisch-historischer Notizen auf die Gegenden worüber sie hinstreifen bezüglich, aus dem Munde des eingesackten Männleins läßt sie bey der Pfeilschnelle des Flugwercks unterwegs nicht zu sich selbst kommen, bis sie endlich zum Lichte des klaren obschon abnehmenden Mondes zur Fläche Thessaliens gelangen. Hier auf der Haide treffen sie zuerst mit Erichto zusammen, welche den untilgbaren Modergeruch dieser Felder begierig einzieht. Zu ihr hat sich Erichtonius gesellt und nun wird beyder nahe Verwandtschaft, von der das Alterthum nichts weiß, etymologisch bewiesen; leider muß sie ihn da er nicht gut zu Fuße ist, öfters auf dem Arme tragen und sogar, als das Wunderkind eine seltsame Leidenschaft zu dem chemischen Männlein darthut diesen auch auf den anderen Arm nehmen, wobey Mephistopheles seine bösartigen Glossen keineswegs zurückhält.

Faust hat sich ins Gespräch mit einer, auf den Hinterfüßen ruhenden Sphynx eingelassen, wo die abstrusesten Fragen durch gleich räthselhafte Antworten ins Unendliche gespielt werden. Ein daneben, in gleicher Stellung aufpassender Greif, der goldhütenden einer spricht dazwischen ohne das Mindeste deshalb aufzuklären. Eine kolossale, gleichfalls goldscharrende Ameise welche sich hinzugesellt, macht die Unterhaltung noch verwirrter.

Nun aber da der Verstand im Zwiespalt verzweifelt sollen auch die Sinne sich nicht mehr trauen. Empusa tritt hervor die dem heutigen Fest zu Ehren einen Eselskopf aufgesetzt hat, und, sich immer umgestaltend, zwar die übrigen verschiedenen [entschiedenen?] Gebilde nicht zur Verwandlung aber doch zu unsteter Ungeduld aufregt.

Nun erscheinen unzählbar vermehrt, Sphynxe, Greife und Ameisen, sich gleichsam aus sich selbst entwickelnd. Hin und her schwärmen übrigens und rennen die sämmtlichen Ungethüme des Alterthums, Chimären, Tragelaphe, Gryllen, dazwischen vielköpfige Schlangen in Unzahl. Harpyen flattern und schwanken fledermausartig in unsichern Kreisen; der Drache Python selbst

erscheint im Plural und die stymphalischen Raubvögel, scharf geschnabelt mit Schwimmfüßen schnurren einzeln pfeilschnell hintereinander vorbey. Auf einmal jedoch über allen schwebt wolkenartig ein singender und klingender Zug von Sirenen, sie stürzen in den Peneus und baden rauschend und pfeifend, dann baumen sie auf im Gehölze zunächst des Flusses, singen die lieblichsten Lieder. Allererst nun Entschuldigung der Nereiden und Tritonen, welche durch ihre Conformation, ohngeachtet der Nähe des Meeres, diesem Feste beyzuwohnen gehindert werden. Dann aber laden sie die ganze Gesellschaft aufs dringendste sich in den mannigfaltigen Meeren und Golfen, auch Inseln und Küsten der Nachbarschaft ins gesammt zu ergötzen; ein Theil der Menge folgt der lockenden Einladung und stürzt meerwärts.

Unsere Reisenden aber, an solchen Geisterspuk mehr oder weniger gewöhnt, lassen das alles fast unbemerkt um sich her summen. Das chemische Menschlein, an der Erde hinschleichend, klaubt aus dem Humus eine Menge phosphorescirender Atome auf, deren einige blaues, andere purpurnes Feuer von sich strahlen. Er vertraut sie gewissenhaft Wagnern in die Phiole, zweifelnd jedoch ob daraus künftig ein chemisch Weiblein zu bilden sey. Als aber Wagner um sie näher zu betrachten sie stark schüttelt erscheinen, zu Kohorten gedrängt, Pompejaner und Caesareaner, um zu legitimer Auferstehung sich die Bestandtheile ihrer Individualitäten stürmisch vielleicht wieder zuzueignen. Beynahe gelänge es ihnen sich dieser ausgegeisteten Körperlichkeiten zu bemächtigen, doch nehmen die vier Winde, welche diese Nacht unabläßig gegen einander wehen, den gegenwärtigen Besitz in Schutz und die Gespenster müssen sich gefallen lassen von allen Seiten her zu vernehmen: daß die Bestandtheile ihres römischen Großthums längst durch alle Lüfte zerstoben, durch Millionen Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet worden.

Der Tumult wird dadurch nicht geringer, allein gewissermaßen auf einen Augenblick beschwichtigt, indem die Aufmerksamkeit zu der Mitte der breit und weiten Ebene gerichtet wird.

Dort bebt die Erde zuerst, bläht sich auf und ein Gebirgsreihen bildet sich aufwärts bis Scotusa abwärts bis an den Peneus bedrohlich sogar den Fluß zu hemmen. Haupt und Schultern des Enceladus wühlen sich hervor, der nicht ermangelte, unter Meer und Land heranschleichend, die wichtige Stunde zu verherrlichen. Aus mehreren Klüften lecken flüchtige Flammen; Naturphilosophen die bey dieser Gelegenheit auch nicht ausbleiben konnten, Thales und Anaxagoras gerathen über das Phänomen heftig in Streit, jener dem Wasser wie dem Feuchten alles zuschreibend, dieser überall geschmolzene, schmelzende Massen erblickend, peroriren ihre Solos zu dem übrigen Chor-Gesause, beide führen den Homer an und jeder ruft Vergangenheit und Gegenwart zu Zeugen. Thales beruft sich vergebens auf Spring- und Sündfluthen mit didaktisch wogendem Selbstbehagen; Anaxagoras, wild wie das Element das ihn beherrscht, führt eine leidenschaftlichere Sprache, er weisagt einen Steinregen, der denn auch alsobald aus dem Monde herunterfällt. Die Menge preist ihn als einen Halbgott, und sein Gegner muß sich nach dem Meeresufer zurückziehen.

Noch aber haben sich Gebirgsschluchten und Gipfel nicht befestigt und bestätigt, so bemächtigen sich schon aus weit umherklaffenden Schlünden hervorwimmelnde Pygmäen der Oberarme und Schultern des noch gebeugt aufgestemmten Riesen und bedienen sich deren als Tanz- und Tummelplatz, inzwischen unzählbare Heere von Kranichen Gipfelhaupt und Haare, als wären es undurchdringliche Wälder, kreischend umziehen und, vor Schluß des allgemeinen Festes, ein ergötzliches Kampfspiel ankündigen.

So vieles und noch mehr denke sich wem es gelingt als gleichzeitig wie es sich ergiebt. Mephistopheles hat indessen mit Enyo Bekanntschaft gemacht, deren grandiose Häßlichkeit ihn beynahe aus der Fassung gebracht und zu unhöflichen beleidigenden Interjecktionen aufgeschreckt hätte. Doch nimmt er sich zusammen und in Betracht ihrer hohen Ahnen und bedeutenden Einflusses

sucht er ihre Gunst zu erwerben. Er versteht sich mit ihr und schließt ein Bündnis ab, dessen offenkundige Bedingungen nicht viel heißen wollen, die geheimen aber desto merkwürdiger und folgereicher sind. Faust an seinem Theile ist zum Chiron getreten, der als benachbarter Gebirgsbewohner seine gewöhnliche Runde macht. Ein ernst pädagogisches Gespräch mit diesem Urhofmeister wird, wo nicht unterbrochen doch gestört durch einen Kreis von Lamien, die sich zwischen Chiron und Faust unablässig durch bewegen; Reizendes aller Art, blond, braun, groß, klein, zierlich und stark von Gliedern, jedes spricht oder singt, schreitet oder tanzt, eilt oder gestikulirt, so daß wenn Faust nicht das höchste Gebild der Schönheit in sich selbst aufgenommen hätte, er nothwendig verführt werden müßte. Auch Chiron indessen, der Alte unerschütterliche, will dem neuen sinnigen Bekannten die Maximen klar machen wornach er seine schätzbaren Helden gebildet, da denn die Argonauten hererzählt werden und Achill den Schluß macht. Wenn aber der Pädagog auf das Resultat seiner Bemühungen gelangen will; so ergiebt sich wenig Erfreuliches; denn sie leben und handeln gerade fort als wenn sie nicht erzogen wären.

Als nun Chiron das Begehren und die Absicht von Faust erfährt, erfreut er sich doch auch wieder einmal einen Mann zu sehen der das Unmögliche verlange, wie er denn immer an seinen Zöglingen dergleichen gebilligt. Zugleich bietet er dem modernen Helden Förderung und Leitung an, trägt ihn auf breitem Rücken kreuzweis hinüber herüber durch alle Furthen und Kiese des Peneus, läßt Larissa zur rechten und zeigt seinem Reuter nur hie und da die Stelle wo der unglückliche König von Macedonien Perseus auf der bänglichsten Flucht wenige Minuten verschnaufte. So gelangen sie abwärts bis an den Fuß des Olympus; hier stoßen sie auf eine lange Prozession von Sibyllen, an Zahl weit mehr als zwölfe. Chiron schildert die ersten vorüberziehenden als alte Bekannte und empfiehlt seinen Schützling der sinnigen, wohldenkenden Tochter des Tiresias, Manto.

Dieſe eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus ſich ſo eben aufthuen werde, gegen die Stunde, wo ehmals, um ſo viele große Seelen hinabzulaſſen, der Berg klaffen müſſen. Es ereignet ſich wirklich und, von dem horoſkopiſchen Augenblick begünſtigt ſteigen ſie ſämmtlich ſchweigend hinunter. Auf einmal deckt Manto ihren Beſchützten mit dem Schleyer und drängt ihn vom Wege ab gegen die Felſenwände, ſo daß er zu erſticken und zu vergehen fürchtet. Dem bald darauf wieder enthüllten erklärt ſie dieſe Vorſicht, das Gorgonenhaupt nämlich ſey ihnen die Schlucht herauf entgegen gezogen, ſeit Jahrhunderten immer größer und breiter werdend; Proſerpina halte es gern von der Feſtebene zurück weil die verſammelten Geſpenſter und Ungethüme durch ſein Erſcheinen aus aller Faſſung gebracht ſich alſobald zerſtreuten. Sie Manto ſelbſt als hochbegabte wage nicht es anzuſchauen, hätte Fauſt darauf geblicket, ſo wär er gleich vernichtet worden, ſo daß weder von Leib noch Geiſt im Univerſum jemals wieder etwas von ihm wäre zu finden geweſen. Sie gelangen endlich zu dem unabſehbaren, von Geſtalt um Geſtalt überdrängten Hoflager der Proſerpina; hier giebt es zu gränzenloſen Incidenzien Gelegenheit, bis der präſentirte Fauſt als zweiter Orpheus gut aufgenommen, ſeine Bitte aber doch einigermaßen ſeltſam gefunden wird. Die Rede der Manto als Vertreterin muß bedeutend ſeyn, ſie beruft ſich zuerſt auf die Kraft der Beyſpiele, führt die Begünſtigung des Proteſilaus, der Alceſte und Eurydice umſtändlich vor. Hat doch Helena ſelbſt ſchon einmal die Erlaubniß gehabt ins Leben zurückzukehren, um ſich mit dem frühgeliebten Achill zu verbinden! Von dem übrigen Gang und Fluß der Rede dürfen wir nichts verrathen, am wenigſten von der Peroration, durch welche die bis zu Thränen gerührte Königin ihr Jawort ertheilt und die Bittenden an die drey Richter verweiſt, in deren ehrenes Gedächtniß ſich alles einſenckt was in dem Letheſtrome zu ihren Füßen vorüberrollend zu verſchwinden ſcheint.

Hier findet ſich nun, daß Helenen das vorigemal die Rück-

kehr ins Leben vergönnt worden, unter der Bedingung eingeschränkten Wohnens und Bleibens auf der Insel Leuce. Nun soll sie ebenmäßig auf den Boden von Sparta zurückkehren, um, als wahrhaft lebendig, dort in einem vorgebildeten Hause des Menelas aufzutreten, wo denn dem neuen Werber überlassen bleibe inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne.

Hier tritt nun das angekündigte Zwischenspiel ein, zwar mit dem Gange der Haupthandlung genugsam verbunden, aus Ursachen aber, die sich in der Folge entwickeln werden, als isolirt für diesmal mitgetheilt.

Dieses kurze Schema sollte freylich mit allen Vortheilen der Dicht- und Redekunst ausgeführt und ausgeschmückt dem Publicum übergeben werden, wie es aber da liegt, diene es einstweilen die Antecedenzien bekannt zu machen, welche der angekündigten Helena, einem klassisch-romantisch-phantasmagorischen Zwischenspiel zu Faust als vorausgehend genau gekannt und gründlich überdacht werden sollten.

W. d. 17. Decbr. 1826."

Angesichts der ungeheuren Fülle dieser klassischen Gesichte, des anscheinend so wirren und bunten Knäuels aller der antiken Gespenster, die hier gleich einem südlichen Hexensabbat uns umschwirren, drängt sich, wie ein Rätsel der Sphinx, dem Forschenden die Frage auf: Wie kam Goethe zu dieser Lösung des zweiten Aktes? Was bedeutet dieser geheimnisvolle, geisterträchtige Weg, den Faust hier, von der unseligen Beschwörung des Idols der Helena an bis zu deren Befreiung aus dem Schattenreiche zurücklegt? Die Frage in dieser Weise stellen, heißt sie schon beantworten. Nicht mehr das Phantom der schönen Griechin galt es herbeizuschaffen, sondern ihre wirkliche, lebendige Erscheinung. Es galt, in einem Symbol von unerhörter Kühnheit aufzuzeigen, wie ein bloß geistiges Wesen zu seinem Körper gelangen, ein seelenloser Schemen wieder ein Individuum werden kann. Es galt die Darstellung der Ent-

stehung des Lebens überhaupt. „Der Begriff von Entstehen", so meint zwar Goethe, der Denker, in seinen „Maximen", „ist uns ganz und gar versagt"; aber ein Bild davon zu geben, ist der intuitiven, ahnungsvollen Phantasie des Dichters erlaubt. Den unfaßlichen Gedanken der Genesis faßlich zu machen, diese äußerste Idee menschlichen Forschens zu versinnlichen, gelang nur ihm, der „gegenständlich" zu denken wußte, der das besaß, was Kant noch ein „Abenteuer der Vernunft" nannte, die intellektuelle Anschauung oder die „anschauende Urteilskraft". Goethe sah das Problem der Genesis des Organischen mit seinen Lynkeusaugen und er schuf den Homunculus. Dieses kleine Menschlein, das von Paracelsus den Namen und die chemische Geburt, von dem Sohne des legendären Faust die Gabe der Weissagung und von Prätorius noch andere Künste erbte, ist im übrigen Goethes ureigenstes Geschöpf, das auch nicht sofort als fertiges Gebilde aus dem Haupte des Olympiers sprang, sondern sich erst nach und nach zu der bedeutungsvollen Aufgabe und letzten Rolle ausbildete, die ihm der Dichter schließlich im Gange der Tragödie zuwies.

Was das Paralipomenon 99 nur erraten läßt, Mephistos vergebliche und verfehlte Bemühung, die Leidenschaft Fausts für Helena durch den Besuch des Laboratoriums abzulenken, ist in den „Antecedenzien" deutlich ausgesprochen: das Glasmännlein bewirkt das Gegenteil und führt den Exaltierten auf den rechten Weg, ins klassische Land. Noch wird das Rezept seiner Erzeugung nur „mystisch angedeutet", und es sprengt den Kolben, um sofort als wohlgebildetes Zwerglein aufzutreten — erst späterhin sollte es um seine „Entstehung" ringen; noch trägt das seltsame Geschöpf die Eierschalen seiner frischen Geburt an sich und wird zu bald wieder verschwindenden Gestalten, wie Erichthonius und chemischen Weiblein, in Beziehung gebracht; aber schon ist einer der Hauptzwecke des niedlichen Mentors erkennbar: er ist es, der die nordischen Gefährten, durch den Geisterspuk und den Tumult der Naturgewalten hindurch, auf ihre

verschiedenen Pfade leitet, den Wagner zu den phosphoreszierenden Atomen, den Mephisto zur häßlichen Enyo, den Faust zu Chiron und Manto, jeden zu seinem Elemente; denn bei seinem „tiefen historisch-mythischen Naturell" ist ihm mehr bewußt als seinen Begleitern. So ringt in dieser klassischen Gespensternacht, wie einst in der romantischen des ersten Teils, alles, das längst erstorben schien, nach ephemerem Leben und sucht, wie die Kämpfer dieser Geisterschlacht, die „Pompejaner und Caesareaner", seine „legitime Auferstehung" zu feiern, Körperlichkeit und Individualität zu erlangen. Im Homunculus leuchtet, als dem Geistigsten aller Geister und Dämonen, der Gedanke der Metamorphose, der Umgestaltung, des Werdens voran. Dieser sichtbare Genius des Entstehungsdranges schwebt über der gärenden Schattenwelt der Antike als der beherrschende Gedanke.

„Naturphilosophisches" hatte der Dichter am 12. August 1826 lakonisch zu „Aristoteles und Helena" in seinem Tagebuch bemerkt. Er schleudert damit in die Tragödie der mythologischen Frau die grandiosen Ideen seiner Morphologie und Kosmogonie. Helena sollte auf die Dauer nicht mehr ein phantasmagorisches Zwischenspiel bleiben, sondern ein organisches Glied in der Entwickelung der ganzen Handlung werden. Sie sollte nicht mehr gespenstig aus dem Orkus auftauchen, sondern naturgesetzlich entstehen. Wie „Wilhelm Meisters Wanderjahre" in dem Bergfest (II, 10), das in so vielen Einzelheiten an die flammende Walpurgisnacht erinnert, so erhält nun auch der „Faust" sein Kapitel von der Erschaffung und Entstehung der Welt. Wir können im eigentlichsten Sinne das Wachstum der Helena, ihre Entwickelung vom leeren Schatten bis zur lebendigen Persönlichkeit an der Hand der Zeugnisse Goethes verfolgen. Nach dem Schema vom Jahre 1816 erscheint Helena noch als verzaubertes, seiner selbst nicht bewußtes Wesen, das durch einen magischen Ring zur Körperlichkeit gelangt und nur „glaubt", von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen.

Mit diesen „Halbwirklichkeiten", wie es dort heißt, räumte der Dichter auf und kündigte im Jahre 1826 an, daß die Heroine als „wahrhaft lebendig", vom Hades zurückerbeten im Hause des Menelas auftreten sollte. In der „Wirklichkeit", als „lebend" sollte sie auf dem Boden Spartas erscheinen, wie es in Kundgebungen aus dem gleichen Jahre heißt; als die „wahre" Helena auf antik-tragischem Kothurn vor ihrer Urwohnung als die „eigentliche", „persönlich" aus dem Orkus ins „Leben" geführte Helena, wie sie dann 1827 bezeichnet wird. Als „wahrhaft lebendig" — so lautet schließlich der immer mehr gesteigerte Ausdruck des Dichters. Von der „dreitausendjährigen Helena" berichtet er, der „im Stillen langmüthig Einhergehende", am 25. Mai an Nees von Esenbeck, er sei ihr nun schon sechzig Jahre nachgeschlichen und habe sie endlich mit einem gewaltsamen Anlauf „zum übereinstimmenden Leben" gebracht, nachdem sie sich in langen, kaum übersehbaren Jahren „gestaltet und umgestaltet". „Nun mag sie im Zeitmoment solidescirt endlich verharren." Es ist ein geradezu biologischer Prozeß, den Goethe, der Forscher und Poet, seiner Dichtung, wie einem Naturwerke, zuerkennt. Und im nächsten Jahre (1828) schrieb Goethe an Zelter, er möchte gar zu gerne die zwei ersten Akte fertig bringen, damit Helena als dritter sich ganz ungezwungen und genugsam vorbereitet anschlösse, „nicht mehr phantasmagorisch und eingeschoben, sondern in ästhetisch-vernunftgemäßer Folge". Das Zwischenspiel, das vormals den tendenziösen Nebenzweck hatte, zur Schlichtung des Streites zwischen Klassikern und Romantikern beizutragen, sollte demnach ein Organ der Gesamtdichtung werden, wozu es auch in der Tat geworden ist. Helena durfte nicht mehr eine Phantasmagorie bleiben, sondern sie mußte natürlich, wie alles Lebendige, entstehen.

Zur Ostermesse des Jahres 1827 erschien im vierten Bande der Ausgabe letzter Hand die „Helena" im Druck, gleichzeitig durch eine kurze, aus den früheren Entwürfen hergestellte An-

kündigung in „Kunst und Altertum“ eingeführt. Im Januar zuvor hatte Goethe ein Gespräch mit Eckermann, aus dem ersichtlich ist, wie er in Gedanken am zweiten Akte weiterbaute, nachdem er sich entschlossen, die auf dessen Inhalt bezügliche Skizze nicht zu veröffentlichen. „Das Schema ist wohl da,“ meinte Goethe, „allein das Schwierigste ist noch zu tun; und bei der Ausführung hängt doch alles gar zu sehr von Glück ab. Die ‚Classische Walpurgisnacht‘ muß in Reimen geschrieben werden, und doch muß alles einen antiken Charakter tragen. Eine solche Versart zu finden, ist nicht leicht. Und nun den Dialog!“ „Ist denn der nicht im Schema mit erfunden?“ fragte Eckermann, worauf Goethe erwiderte: „Wohl das Was, aber nicht das Wie. Und dann bedenken Sie nur, was alles in jener tollen Nacht zur Sprache kommt! Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie die Helena herausgibt; was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Tränen davon gerührt wird. Dieses alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel von Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.“ Der Dichter plante hiernach eine Szene von ungeheurer Kühnheit, vor deren Ausführung selbst seinem alles bezwingenden Genius, seiner orphischen Sprachgewalt bangen mußte. Nicht mehr die Ursibylle Manto, sondern Faust in eigener Person sollte, gleich den Helden der griechischen Sage, Helena von der Königin der Unterwelt erbitten. Goethes Phantasie spinnt den Faden jener Gedanken weiter, die schon in seiner „Achilleis“ aus dem Munde des Zeus vernehmbar wurden:

> Gab doch die undurchdringliche Nacht Admetos' Gemahlin
> Meinem Sohne zurück, dem Unbezwingbaren! Stieg nicht
> Protesilaus herauf, die trauernde Gattin umfangend?
> Und erweichte sich nicht Persephone, als sie dort unten
> Hörte des Orpheus Gesang und unbezwingliche Sehnsucht?

Faust sollte den Wagemut des Herakles mit der schmelzenden Gewalt des tönereichsten Sängers Orpheus in sich vereinigen.

Wahrlich, Goethe, der titanische Greis, glich seinem dichterischen Ebenbilde, von dem er später die Seherin sagen ließ:

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt!

Der gigantische Entwurf kam niemals zur Ausführung. Aber immer wieder umschwebten des Dichters Gedanken die unterirdische Szene. Er schwankte hin und her, ob der Gang zu Proserpina — sei es nun der des Faust oder der Manto — den Schluß des zweiten oder, als Prolog, den Anfang des dritten Aktes bilden sollte. Und immer reichere und gewaltigere Einzelheiten sprühten aus der vulkanischen Esse seines Feuergeistes empor. Dantes infernalische Phantasie, vom griechischen Mythos befruchtet, wird aufs neue wach, wenn es in den zurückgelassenen Bruchstücken von dem Auftritt im Hades heißt: „Geheimer Gang ... Manto und Faust ... Medusenhaupt ... Proserpina verhüllt ... Manto trägt vor ... Die Königin an ihr Erdenleben erinnernd ... Unterhaltung von der verhüllten Seite, melodisch artikuliert scheinend, aber unvernehmlich ... Faust wünscht sie entschleyert zu sehen ..." Unter den Skizzen ist — neben einer humoristisch angehauchten, den griechischen Trimeter durch sich selbst parodierenden Unterhaltung des Faust mit Manto vor der Eröffnung des Orkus — auch ihr Dialog beim Beschreiten der Unterwelt und beim Herannahen des Gorgonenhauptes erhalten.

Faust: Sieh hier die Tiefe dieses Ganges
Es deckt sie uns ein düstrer Flor
Mich däucht was Riesenhaftes langes
Tritt aus der Finsterniß hervor.

Ferner, bei der Begegnung mit Gorgo:

Faust.
Was hüllst Du mich in Deinen Mantel ein?
Was drängst Du mich gewaltsam an die Seite?

Manto.
Ich wahre Dich vor größrer Pein
Verehre weisliches Geleite.

Alle diese grandiosen Motive, an Vergil und seinen Schützling in der „Göttlichen Komödie" erinnernd, verschwanden mit Proserpina selbst im letheischen Dunkel und wurden im Chaos der Paralipomena begraben.

Der Betrachtung des ersten Teils der Tragödie, die durch Illustrationen, durch die französische Übersetzung Stapfers und durch deren Besprechung von seiten Ampères angeregt wurde, galt so manche geistreiche Stunde des Jahres 1827, wie auch die „Helena" immer wieder zum Gegenstand des Gesprächs gemacht wurde. In einer Rezension Goethes über Hinrichs „Wesen der antiken Tragödie" sprach er den Wunsch aus, jener möge sich des Verhältnisses von Faust zu Helena annehmen, das in freierer Kunstregion hervortrete und auf höhere Ansichten hindeute, als jenes frühere, das in dem Wust mißverstandener Wissenschaft, bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung, abergläubischen Wahns zugrunde ging und nur durch einen Hauch von oben, der sich zu dem natürlichen Gefühl des Guten und Rechten gesellte, für die Ewigkeit gerettet werden konnte. Welch vielsagender Rück- und Vorblick auf das Ganze, auf die „Idee" des Dramas, von der der Dichter doch im Grunde — nach seiner oft berufenen Äußerung zu Eckermann vom 6. Mai 1827 — so wenig wissen wollte, auf den Gedanken der Erlösung des aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebenden Faust, der doch wahrlich mehr bedeutet als etwas Abstraktes oder eine „magere Schnur" und der vielmehr den innersten Kern, die Seele des bunten, reichen, mannigfaltigen Lebens bildet, das zur Darstellung gebracht werden sollte!

Unablässig sann und schuf der Dichter an der gewaltigen Aufgabe seines hohen Alters, die von nun an feierlich „das Hauptgeschäft" oder auch „das Hauptwerk" genannt wird. Nachdenken und Produktion halten sich die Wage. Es ist wie eine ständige Gärung in ihm. Selbst die „Helena" ist immer noch nicht völlig zur Ruhe gekommen und solidesziert, trotzdem er sich, nach ihrem Abschluß, „mit befreiter Seele zu etwas

anderm wenden" wollte. Ein Epilog, den Mephisto vor dem arkadischen Idyll an das Parterre richten und worin er mit literarischen Anspielungen auf die Wunderkinder der britischen Bühne die Geburt des Euphorion ankündigen sollte, taucht auf und verschwindet wieder so jäh, wie er gekommen war; doch ist er in Paralipomenon 176 zur Nachwelt gelangt. Die Reflexionen über die Aufnahme der „Helena", über die Darstellung der schwierigen Hauptrolle, die Goethe teils von einer Sängerin, teils von einer Tragödin verkörpert wissen wollte, über Lord Byrons Denkmal im Euphorion und über den bald „antik", bald „ernst" gehaltenen Mädchenchor, auf dessen schließliche Verschmelzung mit den Elementen sich der Dichter etwas zugute tat, nehmen kein Ende.

Am 18. Mai aber hatte das Tagebuch gemeldet: „Ich griff das Hauptgeschäft an und brachte es auf den rechten Fleck." Goethe hat — so ist die Notiz zu deuten — die Verbindung der ersten und letzten Akte mit der „Helena" hergestellt. Schon am 24. verkündet er Zelter das große Geheimnis, das er nur ihm anvertrauen will: daß er sich wieder an „Faust" begeben habe und zwar dahin, wo der Held, aus der antiken Wolke sich niederlassend, wieder seinem bösen Genius begegne, und daß er von diesem Punkte an weiter fortzuschreiten und die Lücke zwischen dem längst fertigen Schlusse auszufüllen gedenke. Er ist also mit dem vierten Akt beschäftigt. Aber schon am 27. ist er wieder abgesprungen, und er „behandelt das Schema von Faust anschließend an das schon Vollendete". Das „Schema" ist die sogenannte Skizze der Urgestalt (Paralipomenon 63), die eine besonders genaue Angabe des Inhalts des ersten Aktes enthält und die nun im Paralipomenon 100 dergestalt „behandelt" wird, daß der Dichter das Wesentliche in Stichworten rekapituliert. Das „Vollendete", an das er anschließt, kann sich nur auf eine bereits poetisch ausgeführte Partie des Eingangs beziehen. Und diese lag in der Tat in den Terzinen des Monologes vor, von denen Eckermann schon am 6. Mai 1827

spricht und deren Grundanschauung — den Sonnenaufgang im Hochgebirge — Goethe in jener Unterhaltung auf die Eindrücke seiner letzten Schweizerreise zurückführt. Gedichtet aber waren diese herrlichen Strophen wohl schon im Laufe des vorhergehenden Jahres, in dessen Septembertagen auch der in gleiche Form gegossene Hymnus auf Schillers Reliquien entstand, und beide Ergüsse sind unzweifelhaft durch Streckfuß' Danteübersetzung, die Goethe damals besonders eifrig las, in ihrer äußeren Gestalt bestimmt worden.

Fast ohne Unterbrechung arbeitete nun der Dichter an den ersten Szenen des ersten Aktes weiter. Das „Hauptgeschäft" wird „vorgeschoben", „verfolgt", „gefördert", und wie die ungezählten Tagebucheinträge sonst noch lauten. Jede gute Stunde wird benützt, selbst die nächtlichen, um „stille vorzubereiten" und „poetische Motive zu entwickeln" oder auszuführen. Dazwischen werden wieder mundierte Teile vorgelesen. „Ich nutze möglichst meine Tage," so schreibt Goethe einmal an Boisserée, „um das noch zu leisten, was kein anderer thun könnte." Schon im September war der Dichter entschlossen, den Anfang des zweiten Teiles der Tragödie dem ersten unmittelbar folgen zu lassen, der in der — gerade im Druck begriffenen — dritten Lieferung der Ausgabe letzter Hand erscheinen sollte. Unter deren fünf Bändchen (11—15) war der Faust ursprünglich für das elfte bestimmt, eine Absicht, die sich aber später änderte. Eine Reihe von Paralipomenen (W. A. 101 ff.) zeugen von Goethes Entwürfen für die verschiedenen Auftritte am Kaiserhofe. Aber erst zu Anfang Oktober erfahren wir Genaueres über das schon Ausgeführte: Goethe liest seinem Eckermann die zweite Szene (Thronsaal) vor, desgleichen Zelter am 13. des Monats und ist bald darauf mit dem „Carneval" beschäftigt. Als seine Aufgabe bezeichnet er es einmal, wie bei der Helena, das im Entwurf Vorhandene so zu bilden und zu richten, daß es zum Neuen passe und klappe, wobei manches zu verwerfen, manches umzuarbeiten sei. Deutlich erkennen wir dieses Ver-

fahren, wenn wir das Vollendete mit den Skizzen vergleichen. Bestimmter zu datieren sind nur wenige Einzelheiten, wie die Beschäftigung mit „Plutus" und dem „Knaben Lenker" oder den Personifikationen „Olivenzweig", „Ausforderung" und „Ährenkranz". In einem Schreiben an Riemer vom Ende des Jahres erklärt der Dichter die Art seiner darstellenden Poesie im „Carneval": „Ich unterließ, wie Sie sehen, in prosaischer Parenthese, das was geschieht und vorgeht, auszusprechen und ließ vielmehr Alles in dem dichterischen Flusse hinlaufen, anzeigen und andeuten, soviel mir zur Klarheit und Faßlichkeit nöthig schien." Über den *symbolischen* Sinn aller dieser Erscheinungen, die das Leben in seinem bunten, farbigen Abglanz wiederstrahlen, hatte er sich zuvor schon in höchst bemerkenswerter Weise ausgesprochen, in einem Gleichnis, das auf seine Lehre von den entoptischen Farben zurückzuführen ist: „Da sich Manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit Langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und *sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde* den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren." So sollten auch die ersten Szenen des zweiten Teils ein „frisches Licht auf Helena, welche als der dritte Act des Ganzen anzusehen ist, zurückspiegeln". Man sieht: Immer bleibt „Helena" der Mittelpunkt und „Gipfel" der gesamten Tragödie.

Am 1. Januar 1828 meldet das Tagebuch: „Fausts dritte Scene abgeschlossen. Übergang zu der vierten." Die Auftritte: „Anmutige Gegend", „Saal des Thrones" und „Mummenschanz" waren also fertig, und der Dichter schritt zur Ausführung der nächsten Szene: „Lustgarten". Mitte Februar war diese bis zum eiligen Auftritt des Marschalks (V. 6036) gediehen und wurde alsbald den bereits früher abgesandten Szenen nach Augsburg, in die Druckerei Cottas, nachgeschickt, mit dessen Faktor Reichel der Dichter wiederholt korrespondiert hatte. Zur Ostermesse — gerade zwanzig Jahre nach seinem ersten Erscheinen! — kam

nun der zwölfte Band mit der Tragödie erstem Teil heraus, vermehrt durch das Gewicht der neuen Partien, das Goethe, wie er zuvor an Reichel geschrieben hatte, dem Gehalt der „schmächtigen Bändchen" beilegen wollte, um die mittlerweile laut gewordene Unzufriedenheit des Publikums zu beschwichtigen. Das Fragment der vierten Szene „Lustgarten. Morgensonne" enthielt am Schlusse die energische Notiz: „Ist fortzusetzen". Mit Heiterkeit blickte der Greis auf die „unverrückte Tätigkeit" des verflossenen Jahres zurück, das ihn, wie er an Graf Reinhard schrieb, fast zufällig in eine Jugendepoche und zu den alten, leichten, losen Silbenmaßen und zum gefällig wiederklingenden Reim zurückführte. Freilich mußte er auch Eckermann gestehen, daß es mit der Schnelligkeit des früheren Produzierens vorüber sei: „Jetzt, am zweiten Theil meines ‚Faust', kann ich nur in den frühen Stunden des Tages arbeiten, wo ich mich vom Schlaf erquickt und gestärkt fühle und die Fratzen des täglichen Lebens mich noch nicht verwirrt haben. Und doch, was ist es, das ich ausführe! Im allerglücklichsten Falle eine geschriebene Seite, in der Regel aber nur soviel als man auf den Raum einer Handbreit schreiben könnte, und oft, bei unproductiver Stimmung, noch weniger."

Am 7. Juli hatte sich Goethe, um „jenen düsteren Funktionen, den Exequien des Großherzogs Karl August zu entgehen", nach Dornburg begeben, von wo aus er an Zelter schrieb, daß seine nahe Hoffnung, den Freunden zu Michael die Fortsetzung zu Faust zu geben, durch jene Ereignisse vereitelt worden sei, und er führt in einer viel berufenen, für die Erfassung seiner Altersdichtung ungemein wichtigen Stelle dieses Briefes aus: „Wenn dies Ding nicht, fortgesetzt, auf einen übermüthigen Zustand hindeutet, wenn es den Leser nicht auch nöthigt, sich über sich selber hinauszumuthen; so ist es nichts werth. Bis jetzt, denk' ich, hat ein guter Kopf und Sinn schon zu thun, wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem was da hineingeheimnisset ist. Dazu bist Du denn gerade der rechte Mann,

und es wird Dir deshalb die Zeit bis auf die erscheinende Folge nicht zu lang werden." Dann berichtet der Dichter über die Fortschritte seiner Arbeit: „Der Anfang des zweiten Acts ist gelungen; wir wollen dies ganz bescheiden aussprechen, weil wir ihn, wenn er nicht dastünde, nicht machen würden. Es kommt nun darauf an, den ersten Act zu schließen, der bis auf's letzte Detail erfunden ist, und ohne dieses Unheil auch schon in behaglichen Reimen ausgeführt stände. Das müssen wir denn auch der vorschwebenden Zeit überlassen." Dem demütigen, durch den Tod seines fürstlichen Freundes tief erschütterten Greise bangt vor dem Neide der Götter und er gibt „ganz bescheiden" alles noch zu Erwartende in ihre Hand. Im September und Oktober jedoch hatte ihn bereits wieder die alte Energie ergriffen, und siegreich dominiert wieder „das Hauptgeschäft", das „angegriffen", „weitergeführt", „vorgerückt" wird. Ebenso geht es in den nächsten Monaten, bis in den Februar 1829 hinein. Auch unter diesen Notizen des Tagebuchs ergreifen uns immer wieder Stellen, wie die: „Am Hauptgeschäft fortgeschritten ... Vorgedanken für morgen. Auch in der Nacht fortgesetzt."

Mitten in die Arbeit fallen die Nachrichten über die Fastaufführungen in Braunschweig, die Vorbereitungen der Weimarer und späterhin, nach der Feier des achtzigsten Geburtstages, die Mitteilungen über die Leipziger und Dresdener Darstellung. Der rüstige Alte aber, der dieser Inszenierung des „quasi Unmöglichen" „passiv, um nicht zu sagen leidend" gegenüber steht, der insbesondere aus der Leipziger Aufführung im Hinblick auf die Gemälde in Auerbachskeller die köstliche Lehre zieht: „man solle den Teufel nicht an die Wand mahlen", bleibt gelassen am Hauptwerke. Nur einmal indessen, in einem Brief an Zelter vom 19. Juli verrät der Dichter Näheres über das Erreichte und noch zu Vollendende, sowie über seine geistige Verfassung: „Daß Du auf den zweyten Faust zurückkehrst, thut mir sehr wohl; es wird mich das anregen manches andere zu beseitigen, und wenigstens das Allernächste, was hieran stößt bald möglichst

auszufertigen. Der Abschluß ist so gut wie ganz vollbracht, von den Zwischenstellen manches Bedeutende vollendet, und wenn man mich von Seiten höchster Gewalten auffangen und auf ein Vierteljahr einer hohen Festung anvertrauen wollte, so sollte nicht viel übrig sein. Ich habe alles so deutlich in Herz und Sinn, daß es mir oft unbequem fällt!" Welche anmutige Reminiszenz an den — zu seinem Hauptwerke auf der Wartburg — durch sanfte Gewalttätigkeit aufgehobenen Luther, dieser Vergleich des von der Fülle seiner inneren Gesichte fast erdrückten Greises!

Zu Anfang Dezember dieses seines Jubeljahres sehen wir endlich die Früchte seiner Arbeit. Am 6. liest er Eckermann die erste Szene vom zweiten Akte vor und spricht mit ihm über die Figur des Baccalaureus. Wieder einmal betont er das hohe Alter der „Conception", über die er seit fünfzig Jahren nachdenke, die Häufung des „inneren Materials", die das Ausscheiden und Ablehnen erschwere. Daß er den zweiten Teil der Tragödie jetzt erst schreibe, nachdem er über die weltlichen Dinge so viel klarer geworden, möge der Sache zugute kommen. Er erschließt uns den Unterschied zwischen seiner ersten und letzten Poesie, dem losen, aufgeknöpften Stile seiner Frühzeit und dem vollwichtigen, gedrängten seines Alters in einem seiner plastischen Bilder: „Es geht mir damit wie einem, der in seiner Jugend sehr viel kleines Silber- oder Kupfergeld hat, das er während dem Lauf seines Lebens immer bedeutender einwechselt, so daß er zuletzt seinen Jugendbesitz in reinen Goldstücken vor sich sieht." Mit solchen Gleichnissen wußte der unerschöpflich reiche Geist gesprächsweise zu spielen, solch wuchtige Gedankenbarren anstatt der leichten, gangbaren Münze hinzuwerfen. Man sieht, wie ihm die dichterischen Formen zuströmen. So verkündet auch das Journal die nächsten zwei Monate hindurch fast Tag für Tag: „Poetisches". Welche Schätze sich hinter diesen Lakonismen verbergen, deutet zunächst ein Brief vom 16. Dezember an Zelter an, worin der Alte als seine einzige Sorge bezeichnet, die zwei ersten Akte

fertig zu bringen, damit sich der dritte, das Helenadrama, „klüglich und weislich anschließen möge". In seiner weihevoll heiteren Art meldet er dem Freund, bei dem er sich wegen einer verspäteten Sendung entschuldigt, die Botschaft: „Du wirst mir also meine Retardation verzeihen, um das Bröselein Salz im evangelischen Sinne aufzunehmen wie geschrieben steht: Habet Salz bey euch und Friede unter einander." Am gleichen Tage aber noch las er Eckermann die zweite Szene des zweiten Aktes vor und erklärte dem begeisterten Jünger einiges vom Homunculus und dem Ledatraume des Faust. „Schon in diesen früheren Akten," so bestätigte Goethe, „klinge das Klassische und Romantische an, damit es, wie auf einem steigenden Terrain, zu Helena hinaufgehe, wo beide Dichtungsformen entschieden hervorträten und eine Art von Ausgleichung fänden." Am 20. Dezember ist nochmals von dem chemischen Menschlein die Rede, wie auch vom Maskenzuge des Plutus und dem Knaben Lenker; am 27. liest Goethe die Szenen vom Papiergelde, drei Tage darauf die im „Rittersaal" spielende Partie der Beschwörung von Paris und Helena.

Soviel hatte also der Dichter vom ersten und zweiten Akte, an denen er abwechselnd arbeitete, vollendet. Ein sehr wichtiger und schwieriger Teil des ersten Aufzugs aber fehlte noch. Am 30. Dezember hatte Goethe seinem Amanuensis Eckermann in Bezug auf die vom Kaiser gewünschte Geistererscheinung erklärt: „Da aber Mephistopheles mit dem griechischen Alterthum nichts zu thun und über solche Figuren keine Gewalt hat, so bleibt dieses Werk Fausten zugeschoben, dem es auch vollkommen gelingt. Was aber Faust unternehmen muß, um die Erscheinung möglich zu machen, ist noch nicht ganz vollendet und ich lese es Ihnen das nächste Mal." Wieder meldet das Journal Tag für Tag „Poetisches" mit allen nur möglichen Variationen, wie „ausgeführt", „concipiert", „vorgerückt", „eingeschaltet", „abgerundet", „mundiert". Der Dichter, so ahnt man, ist an der Ausarbeitung einer Stelle, auf die er selbst den größten Wert legt — da ver-

kündet Eckermann unterm 10. Januar: „Heute zum Nachtisch bereitete Goethe mir einen hohen Genuß, indem er mir die Scene vorlas, wo Faust zu den Müttern geht.“ Der Atem stockt dem Leser, wenn er bedenkt: Diese Szene, das Tiefsinnigste, was er gedacht und gestaltet hat, vom achtzigjährigen Dichter selbst vorgetragen! Man fühlt im Innersten die Erregung und Ergriffenheit des Berichtenden mit, wenn er fortfährt: „Das Neue, Ungeahnte des Gegenstandes, sowie die Art und Weise wie Goethe mir die Scene vortrug, ergriff mich wundersam, sodaß ich mich ganz in die Lage von Faust versetzt fühlte, den bei der Mitteilung des Mephistopheles gleichfalls ein Schauer überläuft. Ich hatte das Dargestellte wohl gehört und wohl empfunden, aber es blieb mir so vieles räthselhaft, daß ich mich gedrungen fühlte, Goethe um einigen Aufschluß zu bitten. Er aber, in seiner gewöhnlichen Art, hüllte sich in Geheimnisse, indem er mich mit großen Augen anblickte und mir die Worte wiederholte:

„Die Mütter! Mütter! 's klingt so wunderlich!“ ...

Zum ersten Male stehen auch wir, erschauernd, vor dem tiefgeheimnisvollen dichterischen Phänomen. Wie kam Goethe zu dieser Konzeption? Woher nahm er sie? Welches ist ihre Bedeutung, ihr Zweck? Über seine literarische Quelle, d. h. die bloße Entlehnung des Namens der „Mütter“ hat sich Goethe gegenüber Riemer und besonders zu Eckermann in jenem Gespräch vom 10. Januar 1830 geäußert, worin er fortfährt: „Ich kann Ihnen weiter nichts verrathen, als daß ich beim Plutarch gefunden, daß im griechischen Altertum von Müttern als Gottheiten die Rede gewesen. Dies ist alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige ist meine eigene Erfindung. Ich gebe Ihnen das Manuscript mit nach Hause, studieren Sie alles wohl und sehen Sie zu, wie Sie zurecht kommen.“ Plutarch erzählt im Leben des Marcellus, Kap. 20, die uralte sizilische Stadt Engyium sei wegen der Erscheinung der Göttinnen, die Mütter heißen, berühmt, ferner führt er in seiner Schrift „über den Verfall der Orakel“, Kap. 13 und 22, aus, es gäbe hundert-

dreiundachtzig Welten, die nach der Figur eines Triangels gestellt seien, und innerhalb des Dreiecks ein für alle Welten gemeinschaftlicher Herd, das Feld der Wahrheit, worin die Gründe, Gestalten und Urbilder aller Dinge, die je existiert haben und noch existieren werden, unbeweglich lägen, umgeben von der Ewigkeit, von der die Zeit wie ein Ausfluß in die Welten hinüber gehe.

Goethe hatte hier einmal wieder, wie etwa in Swedenborgs Geisterreich oder in den überlieferten Vorstellungen der romantischen Walpurgisnacht ein äußeres, sinnliches Gewand gefunden, worein er seine eigenen, tiefen, übersinnlichen Gedanken kleiden konnte. Auch bei ihm sind die „Mütter" Göttinnen, „ungekannt den Sterblichen", im Innersten der Erde wohnend, in grenzenloser Einsamkeit, raumlos, zeitlos und dazu erkoren, den „ewigen Sinn", den Geist der Schöpfung zu unterhalten, mit dem ewigen Thema der Gestaltung und Umgestaltung beschäftigt. Nur „Schemen" sehen sie, „umschwebt von Bildern aller Kreatur". Unter diesen Bildern einst „entstandener", „längst nicht mehr vorhandener" Gestalten ist auch, wie das jedes Einzelwesens, das der Helena; denn nur ihren Schatten soll Faust zunächst, von Mephistos magischem Schlüssel geleitet, zur Geistererscheinung heraufholen. Aus dem Reich der Wirklichkeit ist ihr Urbild dahin zurückgekehrt, woher es gekommen war, in das der Ewigkeit, „ohne Leben", aber „regsam", dem Element des Zeitstroms entrückt, doch dem Meere des Bleibenden anvertraut; denn

Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!
Das Ew'ge regt sich fort in allen.

Dieses Ewige, das „Sein" im Gegensatz zum Gewordenen oder Wirklichen, findet Goethe in seinem „Vermächtnis" (1829), dem Gedichte, das, wie kein anderes, seine Weltanschauung in nuce enthält, in „Gesetzen" begründet, die „die lebendigen, das Weltall schmückenden Schätze bewahren", die die Dauer der Erscheinungswelt verbürgen. Diese Gesetze, der Inbegriff der Einzelwesen, sind ebensowohl die Frucht der Erfahrung wie des

Denkens. Es sind Ideen, die aus der Betrachtung der Wirklichkeit entsprungen sind. Die Schöpfer und Bewahrer dieser Gesetze, Ideen, Typen sind die „Mütter", die sie auch, mit dem inneren Trieb der Gestaltung und Umgestaltung, der Metamorphose, begabt, als ihre eigensten Geschöpfe, als ihre gleichartigen Kinder entlassen und dem Element des Werdens übergeben, den „allgewaltigen Mächten", die die Urformen zu ihrer Umbildung ans Reich des Sichtbar-Zeitlichen verteilen, „zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte". Diese Offenbarungen des ewigen Sinnes, der Gott-Natur, diese geisterzeugten Wesen gelangen erst zur sinnlichen Auswirkung, wenn sie „des Lebens holder Lauf" ergreift.

Es ist Goethes großartige Morphogonie, die sich in den „Müttern" und deren Tätigkeit ihren höchsten Ausdruck schuf. Seine ureigenste Lehre und originale poetische Tat. Nichts ist darin von Platos Philosophie, dessen „Ideen", unwandelbar und unerreichbar, unbegehrlich wie die ewigen Sterne über den blassen Schatten der Erscheinungswelt stehen und nimmer den Rückweg finden zu den Menschen, die, wie in einer Höhle gefangen, sich nur dunkel jener Vorbilder erinnern. Bei Goethe aber sind Idee und Erscheinung, Geist und Natur nicht geschieden. Ein Steg überbrückt die Kluft, die beide Reiche, die unsichtbare und sichtbare Welt, zu trennen scheint. Es gibt Gebilde, die zugleich Wirklichkeit und Gedanke sind, die dem „Doppelreich" der äußeren und inneren Schöpfung angehören, die letzten, der sinnlichen Anschauung zugänglichen Phänomene, die Goethe, der Mann des „gegenständlichen Denkens", zu ergreifen vermag: die „Urphänomene". Sie stammen unmittelbar aus dem unsinnlichen Schoß der zeugenden „Mütter", der Göttinnen selbst, deren „Haupt" sie als ihre Geisteskinder umschweben. Vor diesem Anblick, dem äußersten, der dem Menschen zugänglich ist, erschauert Faust; denn „das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann", erklärte Goethe seinem andächtigen Adepten Eckermann, „ist das Erstaunen, und wenn ihn das Urphänomen in Er-

ſtaunen ſetzt, ſo ſei er zufrieden". Es iſt der letzte Gipfel oder Abgrund — denn Steigen und Verſinken iſt hier eins — den die Betrachtung des Philoſophen erreichen kann, das letzte der Probleme, an deren Löſung ſich der Forſcher wagen darf, um dann vor dem Unerforſchlichen ehrfürchtig ſtille zu ſtehen.

Mit der Erfindung der „Mütter", die Eckermann mit Recht einen neuen, den beſtgedachten gleichzuſtellenden Mythus nennt, hat der alte Goethe auch den Höhepunkt ſeiner dichteriſchen Intuitionen erklommen und den Ring der im „Fauſt" verkörperten naturphiloſophiſchen Ideen geſchloſſen. Der Gedanke der naturgeſetzlichen Entſtehung der Helena durchzieht nunmehr ſchon vom erſten Akt an bis zum „Gipfel", dem wirklichen Auftreten der lebendigen Heroine, das Drama, und der ſymboliſche Zweck des Dichters iſt erreicht, „durch einander gegenübergeſtellte und ſich gleichſam in einander abſpiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren"; denn dieſe Gebilde, die auf einen biologiſchen Prozeß hindeuten, ſind nun alle bereits geſchaffen, wenn auch noch nicht alle ausgeführt: die „Mütter", der „Homunculus" und die übrigen Geſtalten der „Claſſiſchen Walpurgisnacht". An dieſer Szene galt es nun weiterzuarbeiten, und in der Tat ſehen wir Goethe in der nächſten Zeit, das ganze Jahr 1830 hindurch, vom Januar bis in den Dezember hinein, faſt unausgeſetzt mit dieſer gewaltigen Aufgabe beſchäftigt. Wenn auch die Konzeption im großen und ganzen, zumal nach der umfangreichen „Ankündigung" vom 17. Dezember 1826, feſtſtand, ſo änderte der raſtlos bewegliche Geiſt des Dichters doch, wie uns eine große Anzahl Paralipomena und Schemata zum zweiten Akt beweiſen, unaufhörlich an den Einzelheiten. „Einiges Poetiſche" meldet das Tagebuch immer aufs neue. Schon in der zweiten Hälfte des Januar lieſt Goethe ſeinem Adlatus die Epiſode von den Greifen und Sphinxen vor, und am 24. erklärt er ihm, auf dieſe Szene zurückblickend: „Der mythologiſchen Figuren, die ſich hierbei zudrängen, ſind eine Unzahl; aber ich hüte mich und nehme blos ſolche, die

bildlich den gehörigen Eindruck machen. Faust ist jetzt mit dem Chiron zusammen, und ich hoffe die Scene soll mir gelingen. Wenn ich mich fleißig dazuhalte, kann ich in ein paar Monaten mit der ‚Walpurgisnacht' fertig sein. Es soll mich nun aber auch nichts wieder vom ‚Faust' abbringen; denn es wäre doch toll genug, wenn ich es erlebte, ihn zu vollenden! Und möglich ist es; der fünfte Act ist so gut wie fertig, und der vierte wird sich sodann wie von selber machen."

Goethe drängt also in der Hauptsache, wie auch die späteren Skizzen gegenüber den früheren bezeugen, die Fülle seiner Gesichte zusammen; es kommt ihm allein auf plastische Gebilde an. Doch tauchen in ihm stets auch wieder neue Visionen auf. So notiert er am 28. Januar: „Poetische Blicke", und am 10. Februar sagt er zu Eckermann, daß er bei der „Classischen Walpurgisnacht" „auf Dinge komme, die ihn selber überraschen", wie er auch einen Monat später gesteht, „daß ihm wunderbare Dinge über die Erwartung gelängen". Welche Motive er damit im Sinne hat, läßt sich im einzelnen nicht feststellen; es genügt zu erfahren, daß er um jene Zeit „etwas über die Hälfte" des zweiten Aktes fertig hat und hofft, bis Ostern damit zu Ende zu sein, um den Sommer zu etwas Großem frei zu haben, beim „Faust" zu bleiben und den vierten Akt zu überwinden zu suchen. In diesem Schaffensdrange verzichtet er sogar auf die gewohnte Lektüre der Zeitungen aus Frankreich, obwohl hier die politischen Verhältnisse auf gewaltsame Umwälzungen hindeuteten. Wieder und wieder wird „Poetisches" bedacht, beschaut, konzipiert und ins Reine geschrieben, und die Munda, kleinere und größere, häufen sich. Anfangs März macht Goethe mitten in der Proteus-Szene Halt, um die letzte Lieferung der Ausgabe letzter Hand fertig zu stellen, „in gutem Zuge" aufhörend, weil er auf diese Weise viel leichter wieder an seine Erfindungen anknüpfen konnte. Bei dieser Gelegenheit spricht er dem getreuen Eckermann für dessen Teilnahme und Anregung seinen Dank aus und vergleicht ihn mit Schiller, der ihn zur Achilleis

und vielen Balladen getrieben habe. „Sie können es sich zurechnen, wenn ich den zweiten Theil des ‚Faust‘ zu Stande bringe. Ich habe es Ihnen oft schon gesagt, aber ich muß es wiederholen, damit Sie es wissen.“ Auch dem Kanzler v. Müller gegenüber bezeugt Goethe späterhin, daß Eckermann „am besten literarische Produktionen von ihm durch verständigen Anteil an dem bereits Geleisteten, bereits Begonnenen zu extorquiren“ verstünde.

Trotz körperlicher Beschwerden fördert der Greis eifrig sein Hauptgeschäft, alle physischen Mängel durch seine ungeheure Willenskraft ersetzend. „Es ist unglaublich,“ so versichert er Eckermann, „wie viel der Geist zur Erhaltung des Körpers vermag ... In der Poesie lassen sich jedoch gewisse Dinge nicht zwingen, und man muß von guten Stunden erwarten, was durch geistigen Willen nicht zu erreichen ist.“ So läßt er sich in seiner „Walpurgisnacht“ auch wieder einmal Zeit, „damit alles die gehörige Kraft und Anmuth erhalten möge,“ aber er hofft, den Akt noch vor Eckermanns und seines Sohnes italienischer Reise zu vollenden. „Was darin von Piquen vorkommt,“ so erklärt er dem Getreuen, „habe ich so von den besonderen Gegenständen abgelöst und ins Allgemeine gespielt, daß es zwar dem Leser nicht an Beziehungen fehlen, aber niemand wissen wird worauf es eigentlich gemeint ist. Ich habe jedoch gestrebt, daß alles, im antiken Sinne, in bestimmten Umrissen dastehe und daß nichts Vages, Ungewisses vorkomme, welches dem romantischen Verfahren gemäß sein mag.“ Offenbar sind unter diesen „Piquen“ die satirischen Spitzen zu verstehen, die er, in klassische Falten gekleidet, gegen die Dogmatiker der Naturwissenschaft richtete, indem er sich zu jener Zeit dessen entledigte, was ihm am meisten auf die Nägel brannte, wie er es einstmals in unbestimmteren, vageren Umrissen in der romantischen Walpurgisnacht getan. Auch hierin begleitete, wie etwa Byrons Schicksal der Erscheinung des Euphorion präludierte, ein historischer Vorgang, dem Goethe, in sein inneres Schauen versunken,

weltgeschichtliche Bedeutung beimaß, die Melodien des Dichters. Dem Forscher-Poeten, der damals die Naturphilosophen Anaxagoras und Thales wie Feuer und Wasser gegeneinander kämpfen ließ, um seine biogenetischen Erkenntnisse „ins Allgemeine zu spielen", erschien nicht etwa der Ausbruch der Julirevolution als der „Vulkan", der „Alles in Flammen setzte", sondern der Streit in der französischen Akademie zwischen Geoffroy de Saint-Hilaire und Cuvier, zwischen dem Synthetiker und Analytiker der Natur, worin Goethe, wie sich von selbst versteht, auf des ersteren Seite trat, da er „dem Geiste die Herrschaft über die Materie" verschaffte und „Blicke in große Schöpfungsmaximen, in die geheime Werkstatt Gottes" tun läßt. Nichts eröffnet uns auch die geistige Werkstätte Goethes, des greisen Faustdichters, und die Welt, in der er lebte, blitzartiger als der dramatische Auftritt am 2. August 1830, da Soret „im Laufe" zu Goethe kam, um von der alles in Aufregung setzenden politischen Umwälzung in Frankreich zu sprechen, der Alte ihm entgegenrief: „Was denken Sie von dieser großen Begebenheit?" und damit zu des Berichterstatters sprachlosem Erstaunen und „völligem Stillstand der Gedanken" jenen „höchst bedeutenden" Gelehrtenstreit meinte. Um diese seine eigene Welt dreht sich, wie von Jugend an, so bis ins höchste Alter die Welt seines „Faust", in jeder Phase seine Lebensdichtung, das symbolisch verhüllte Abbild seiner innersten Erfahrungen.

Noch verzögerte sich der Abschluß des gigantischen Walpurgisaktes. Eckermann unternimmt am 22. April mit dem schon dem Untergang geweihten Sohne die Fahrt in Goethes hesperische Gefilde, immer unterwegs mit Berichten über die fortschreitende Dichtung bedacht. Am 25. Juni schon schrieb Goethe an August: „Wenn Eckermann, bey soviel Lockungen und Verführungen, noch beysammen und ein rückwärts blickender Mensch geblieben ist, so sag ihm: die Walpurgisnacht sey völlig abgeschlossen, und wegen des fernerhin und weiter Nöthigen sey die beste Hoffnung." Vorübergehend denkt Goethe, wie er an Cotta schrieb,

daran, irgendeine anmutende Stelle aus dem erweiterten Fauſt für den „Taſchenkalender“ abzuſondern; aber er läßt dieſes Vorhaben in der richtigen Erkenntnis fallen, daß hier alles nur im Zuſammenhang Geltung beſitze. Am 9. Auguſt meldet er Eckermann ſelbſt, die Klaſſiſche Walpurgisnacht ſei zuſtande gekommen, „oder vielmehr“ — ein ungemein bezeichnendes Wort für den Schluß des Aktes: das Untertauchen des Feuergeiſtes Homunculus im unendlichen Meere, dem Elemente alles Lebens, worin er ſeine körperliche Entſtehung zu gewinnen ſtrebt — „in's Gränzenloſe ausgelaufen“. Am 10. November erhielt der Dichter die Nachricht von dem in Rom erfolgten Tode ſeines Sohnes, und die mit faſt unmenſchlicher Energie niedergekämpfte Erregung über dieſes tiefſchmerzende Schickſal brach zwei Wochen ſpäter in einem heftigen Blutſturz aus, der den Einundachtzigjährigen an den Rand des Grabes führte. Aber ſchon am 30. gedachte er, noch bettlägerig, ſeines „Fauſt“, und nach ſeiner raſchen Geneſung wandte er, neben der Vollendung von „Dichtung und Wahrheit“, ſein volles Intereſſe dem vierten Akt der Tragödie zu, den er im Februar des nächſten Jahres in Angriff nahm.

Schon im Mai 1827 hatte ihn der Anfang dieſes Teiles, Fauſts Herabſchweben aus der „antiken Wolke“, eine Weile beſchäftigt. Nun greift er wieder darauf zurück und bleibt dabei, ohne Unterlaß, bis zur Vollendung des Aktes und damit des Ganzen; denn wie früher ſchon zu wiederholten Malen, ſo erklärt er auch jetzt wieder in einem Brief an Zelter, daß der fünfte Akt „bis zum Ende des Endes“ ſchon auf dem Papiere ſtünde. In dieſem Schreiben an den Berliner Freund rekapituliert Goethe launig, wie er meiſt dem Humorvollen gegenüber ſich äußert, das Vollbrachte und blickt gleichzeitig auf das noch zu Vollbringende in die Ferne: „Die zwey erſten Acte von Fauſt ſind fertig. Die Exclamation des Cardinals von Eſte, womit er den Arioſt zu ehren glaubte, möchte wohl hier am Orte ſeyn. Genug! Helena tritt zu Anfang des dritten Acts, nicht als

Zwischenspielerin, sondern als Heroine ohne Weiteres auf. Der Decurs dieser dritten Abtheilung ist bekannt; inwiefern mir die Götter zum vierten helfen, steht dahin." Wundersam mischen sich in dem herrlichen Greis die Gefühle des Übermuts und der Bescheidung. Indem er mit einem Atemzug an den derben Ausspruch des italienischen Kirchenfürsten erinnert — „Messer Lodovico, dove trovaste mai tante coglionerie?" — empfiehlt er mit dem andern sich der Huld des Himmels. Er möchte gerne, wie er Zelter weiter mitteilt, den zweiten Teil „von Anfang bis zum Bacchanal der Reihe nach weglesen", d. h. die Tragödie vom Beginn bis zum Ende des dritten Aktes, aber er hütet sich vor dergleichen und überläßt es andern, die mit frischen Organen dazu kommen. Er fürchtet seine eigene Kritik, die Unmöglichkeit, sich selbst jemals genugzutun. Am 11. Februar wird, nachdem der Dichter bei Tag und Nacht „das Poetische" im Gange erhalten und gefördert, „das Hauptwerk muthig und glücklich angegriffen", und am 13. läßt sich Goethe im Gespräch mit Eckermann über seine Arbeit vernehmen: „Das, was geschehen sollte, hatte ich, wie Sie wissen, längst; allein mit dem Wie war ich noch nicht ganz zufrieden, und da ist es mir nun lieb, daß mir gute Gedanken gekommen sind. Ich werde nun diese ganze Lücke, von der Helena bis zum fertigen fünften Act, durcherfinden und in einem ausführlichen Schema niederschreiben, damit ich sodann mit völligem Behagen und Sicherheit ausführen und an den Stellen arbeiten kann, die mich zunächst anmuten. Dieser Act bekommt wieder einen ganz eigenen Charakter, sodaß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das übrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt." Es komme, so fährt Goethe später fort, bei einer solchen Komposition nur darauf an, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als Ganzes immer inkommensurabel bleibe, gleich einem unaufgelösten Problem, das die Menschen zu wiederholter Betrachtung anlocke.

Wir sehen, wie Goethe seiner schon beim ersten Teil der Tragödie, in der Schiller-Zeit, erprobten Methode, die ihn zunächst anmutenden Stellen zu bearbeiten, treu bleibt und sich durch Entwürfe das Ganze vor Augen hält. Das ausführlichste „Schema" zum vierten Akt ist das Paralipomenon 178, das jedoch erst am 16. Mai entstanden ist. Außerdem sind eine größere Anzahl von Skizzen und Bruchstücken erhalten, die zeigen, daß der Dichter einzelne Stellen immer wieder aufs neue in Angriff genommen und in seinem Geiste umgewälzt hat. Hiernach hat er eine Reihe von Motiven ersonnen, die später unausgeführt blieben. Ein „Paralogus" sollte z. B. das Tragewerk der Wolke und Mephistos Siebenmeilenstiefel erklären, dann sollte der Teufel dem „thörichten" Kaiser auf Verlangen des Volkes nach einem „weisen Fürsten" den „rechten", wohl in der Person des Faust — welch kühner, das Leitmotiv des zum tätigen Leben entschlossenen Helden mächtig aufrührender Gedanke! — andeuten, hierauf seinem Schützling, der die „Bergvölker aufregen" sollte, „als Werber" zur Seite stehen, ein Chorgesang, wie in der „Pandora", den Schritt der als Bacchanten geschilderten Krieger — Anklänge an die ursprüngliche Helena-Dichtung! — begleiten. Die wichtigste der Einzelheiten, die unterdrückt wurden, betrifft die Belehnung des Faust mit dem Strande. „Seine Ansprüche an die unfruchtbaren Meeresufer" werden leichten Herzens vom Kaiser erfüllt. Die Szene selbst ist in einem aus dem Nachlaß Goethes stammenden Bruchstück angelegt:

Der Canzler lies't.

Sodann ist auch vor unserm Thron erschienen
Faustus, mit Recht der Glückliche genannt,
Denn ihm gelingt wozu er sich ermannt,
Schon längst bestrebsam uns zu dienen,
Schon längst als klug und tüchtig uns bekannt.
Auch heut am Tage glückt's ihm hohe Kräfte
Wie sie der Berg verschließt hervorzurufen,
Erleichternd uns die blutigen Geschäfte.

Er trete näher den geweihten Stufen,
Den Ehrenſchlag empfang' er.

Fauſt kniet.

Kaiſer.

Nimm ihn hin!
Duld' ihn von keinem andern.

Täglich, ſo verſichert Goethe am 17. Februar gegenüber Eckermann, denkt und erfindet er an ſeiner Dichtung fort. Er hofft in den nächſten Frühlingsmonaten — ſie waren, wie ſchon in den neunziger Jahren, bei der Arbeit am erſten Teil, ſtets die Zeit ſeiner beſten Inſpiration — mit dem vierten Akt ſehr weit zu kommen, der „längſt erfunden", in ſeinem weitſchichtigen Stoffe auf „das Allgemeinſte" zuſammengedrängt und zu den übrigen, während der Ausführung „ſo ſehr geſteigerten" Akten „herangehoben" werden müſſe. Es iſt immer der große Zweck und Geſichtspunkt: die Maſſen ſo bedeutend und klar als nur möglich zu geſtalten. So arbeitet er rüſtig bis in den Sommer hinein fort. Anfangs April lautet es im Tagebuch: „Anderes Geheime bedenkend. Philemon und Baucis ſehr zuſagend." Man erſieht daraus, daß Goethes frühere Verſicherungen, der fünfte Akt ſei längſt fertig, nicht ganz zutreffen. Und in der Tat arbeitet er jetzt erſt mit der Geſtaltung ſeines alten Lieblingsmotives, des Idylles vom Greiſenpaare, den bisher fehlenden Anfang des letzten Aufzugs in den folgenden Wochen aus, ſo daß er anfangs Mai die „fünfte Abteilung", wie er nun die Akte nennt, abſchließen und zur vierten zurückkehren kann. Der Mai und Juni gehörten ganz und gar dieſem allerletzten „Hauptgeſchäft". Mit übermenſchlicher Energie ſehen wir den Greis am Werke. Schon die kurzen, dramatiſch ſich ſteigernden Notizen ſeines Journals verraten die fiebernde Tätigkeit, womit er der Beendigung ſeiner Aufgabe zuſtrebte: „Der Hauptzweck", „nicht außer Acht gelaſſen", „verfolgt", „ununterbrochen fortgeſetzt", darauf „losgearbeitet", ſo klingt es faſt unheimlich durch den Juli. Am

12. ertönt ein leiser Jubelruf: „Die Verbindung gelang mit der Hauptpartie“ — offenbar die Verse 10180 ff., da Faust, „von Heroinen kommend“, nach Taten, Herrschaft und Eigentum lechzt, die Brücke sowohl nach rückwärts zur Helena wie vorwärts zum letzten Akt. Am 22. ist das Hauptgeschäft zustande gebracht, das letzte Mundum wird gefertigt, alles rein Geschriebene eingeheftet. Vor seinem Geburtstag, so „bestimmte“ der Greis „fest in sich“, müsse das Ganze geschehen sein, und so war es auch. In fast gleichlautendem Ukas verkündet der alte Merlin und Zauberkünstler den Freunden Meyer, Zelter, Reinhard, Boisserée, W. v. Humboldt das große Ereignis mit der Bemerkung, daß er das Manuskript eingesiegelt habe. So sollte der Tragödie zweiter Teil auch äußerlich die Apokalypse der Deutschen, das Buch mit sieben Siegeln, sein. „Schließet den Wäss'rungskanal, genugsam tranken die Wiesen!“ rief er sich mit dem Verse Vergils zu und begründete die von Humboldt im Interesse der Freunde als „wahrhaft grausames Beginnen“ verurteilte Maßregel des Versiegelns damit, daß er „nicht etwa hier und da weiter auszuführen in Versuchung käme“. Überaus glücklich darüber, berichtet Eckermann, sein Ziel, wonach er so lange gestrebt, endlich erreicht zu haben, sagte Goethe, von dem feierlichen Momente religiös ergriffen: „Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa thue.“

Alle Äußerungen, die wir von dem Dichter in seinem letzten Lebensjahre über das Gesamtwerk seines „Faust“ vernehmen, tragen den Charakter einer grandiosen Rück- und Überschau. Immer wieder betont er seinen Freunden gegenüber das hohe Alter der Konzeption und streift damit, nach Greisenart, in die Gefilde seiner Jugend- und Brausejahre zurück, das Ende harmonisch an den Anfang knüpfend und im Angesicht des nahen Todes nochmals feierlich bezeugend, daß der „Faust“ sein ganzes Leben begleitet hat. Wiederholt vergleicht er in mächtigen Zügen

die beiden Teile ſeiner Lebensdichtung und ſtellt ſie in ſcharfen Gegenſatz zueinander, als ein Jugend- und ein Alterswerk. Im erſten, der faſt ganz ſubjektiv, ſei alles aus einem befangeneren, leidenſchaftlicheren Individuum hervorgegangen, im zweiten aber erſcheine eine höhere, breitere, hellere Welt; dort ein dumpfes Fragment, ſpezifiſch und wechſelvoll, wie die Jugend, hier ein durchdachtes Ganze mit ideeller Fabel und generiſcher Behandlung, nicht mehr konkret in ſeinen Stoffen, ſondern abſtrakt, wie auch der alte Tizian die ſeinigen gemalt habe. Unwillkürlich denken wir an Nietzſches tiefſinnige Unterſcheidung des dionyſiſch und apolliniſch, des triebhaft und traumartig ſchaffenden Genius. Die Klaſſiſche Walpurgisnacht ſtellt Goethe als durchaus republikaniſch dem monarchiſch regierten deutſchen Blocksberg gegenüber und weiſt ihr im Kontraſt zu den nordiſchen Hexenmaſſen ſeine ſcharf umriſſenen, antiken Individualitäten zu. Ganz erhaben klingen die Worte des ſibylliniſchen Greiſes, wenn er auf die Idee des Schluſſes der Dichtung zu reden kommt und in der ätheriſchen Strophe: „Gerettet iſt das edle Glied…" den Schlüſſel zur Rettung des — nach ſeiner Intention gerade hundert Jahre alten — Fauſt enthalten ſieht, deſſen immer höherer und reinerer Tätigkeit die ewige Liebe von oben zu Hilfe komme, entſprechend unſerer religiöſen Vorſtellung, wonach wir nicht bloß durch eigene Kraft ſelig werden, ſondern durch die hinzukommende göttliche Gnade. Und hier begründet auch der Künſtler, dem man ſeinen „gothiſchen" und „katholiſchen" Himmel ſo vielfach verübelt hat, die Apotheoſe des Fauſt mit der Notwendigkeit, dieſen „ſo überſinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen durch die ſcharf umriſſenen chriſtlich-kirchlichen Figuren und Vorſtellungen eine wohlthätig beſchränkende Form und Feſtigkeit zu geben".

Tief läßt uns der alte Zauberer nochmals in die Wunder ſeiner Bruſt blicken, wenn er davon ſpricht, wie er nach und nach das „innere Würgen", das er ſo lange mit ſich herumgetragen, ausgeführt, wie er das „innere, lebendige Knochengerippe" ſeiner Dichtung allmählich mit Sehnen, Fleiſch und

Oberhaut bekleidet habe, damit alles zusammen ein „offenbares Rätsel" bleibe, den Menschen ein immer wieder aufs neue aufzulösendes Problem. So stellt er orakelhaft der Nachwelt ihre Aufgabe, wie er es auch den Epigonen überläßt, die zahlreichen „Übergänge zu supplieren". Ganz klar aber eröffnet der Dichter, zumal dem verständnisreichen Boisserée und noch eingehender dem tiefsinnigen Humboldt gegenüber, sein Verfahren und erschließt das Geheimnis seines Schaffens. Es liegt in seiner unbegrenzten Energie und Besonnenheit. „Der categorische Imperativ mußte eintreten", damit er nicht, durch die Widerwärtigkeiten und die Ermüdung des Alters gehemmt, „hinter sich selbst bleibe", sondern „über sich selbst hinaus gehe und sich in einen Zustand versetze und erhalte, wo der Tag mit seinen Seiten ganz niederträchtig erschien". Der steinalte Faust im Anblick der Ewigkeit, hinausschauend auf Äonen!

Und immer wieder hebt der Dichter hervor, welch größeren Anteil und welch größeres Recht der Verstand und die Überlegung am zweiten Teile besäßen als am ersten. Hier habe er in einer Art von Wahnsinn geschaffen, dort aber bei „völligem Bewußtsein"; er habe „durch Vorsatz und Charakter erreicht, was eigentlich der freywilligen thätigen Natur allein zukommen sollte". Diese „geheime psychologische Wendung verdiene vielleicht studiert zu werden", wirft er dem gelehrten Neuhumanisten hin, und er geht ihr alsbald nach und erklärt sie auch — fünf Tage vor seinem Tode! — in einem der tiefschürfendsten Briefe, die er jemals geschrieben und worin er für den Genius das Verhältnis zwischen angeborener Anlage und erworbener Kunst, zwischen unbewußter und bewußter, natürlicher und gesteigerter Tätigkeit bestimmt und der in dem „angelegentlichsten" Vorhaben des Zweiundachtzigjährigen gipfelt, seine „Eigentümlichkeiten zu cohobiren", zu erhöhen; denn, wie er gleich zu Anfang dieses seines letzten Bekenntnisses erklärt, „werden die Menschen" — im Gegensatz zu den Tieren — „nicht nur durch ihre Organe belehrt, sondern sie haben den Vorzug, ihre Organe wieder zu belehren". Der Weg, den der Seher hier zeigt, ist der Aufstieg von der

Natur zur Kultur, der Höhenpfad, den Goethe von der Jugend bis ins Alter schritt; es ist die in der Dichtung freilich mehr angedeutete als wirklich betretene Straße seines Faust, der wenigstens den erlösenden Willen hat, „zum höchsten Dasein immerfort zu streben". Wir ahnen, welche Züge wir der Persönlichkeit und dem Leben des Dichters entleihen und abborgen müssen, um das Bild seines Helden zu „supplieren". Dieser bis zum letzten Atemzuge rastlos tätige, bis zum letzten Tag sich Freiheit und Leben erobernde Goethe ist der wirkliche Faust; er hat den Schleier seiner höchsten Dichtung, wie immer, bis zu ihrem Ende, aus der Hand der Wahrheit genommen.

Während des Januar 1832 hatte der Greis seiner Schwiegertochter Ottilie zu wiederholten Malen aus der Handschrift des zweiten Teils vorgelesen. Vielleicht hatte er dazu die Siegel des Manuskriptes gelöst. Am 22. März starb Goethe. Die Lynkeusaugen, zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt — wie er in einziger Weise die Anlage von der Aufgabe des Höhenmenschen scheidet —, die alles, was je sie gesehen, in ein Meer von Schönheit getaucht, als innere Gesichte widerstrahlten, waren für immer geschlossen. Der zweite Faust, seine höchste Vision, schlummerte in der Hülle, die ihm der Dichter selbst angewiesen hatte, gewissermaßen sein Testament an die deutsche Nation und die Welt der Gebildeten, das der Eröffnung harrte. Erst nach seinem Tode, wie er es bestimmt hatte, aber noch im Jahre 1832, erschien „der Tragödie zweiter Teil in fünf Acten (vollendet im Sommer 1831)", durch Riemer und wohl auch Eckermann besorgt, als erster Band der nachgelassenen Werke. Am Schlusse steht ein ergreifendes „Finis".

Noch lange sollte es dauern, bis das Stück auf dem Theater erschien. Die Dresdener Bühne führte zuerst Teile der Dichtung, unter Gutzkows Bearbeitung und dem Titel „Der Raub der Helena", zu Goethes hundertstem Geburtstag (1849) auf. Dann folgte 1854 die Darstellung des ganzen zweiten Teils in Hamburg, von Wollheim eingerichtet, mit der Musik Piersons. Im Jahre 1856 schloß sich Weimar mit Eckermanns Inszenierung

des ersten Aktes „Faust am Hofe des Kaisers" an. Zwanzig Jahre später ließ Otto Devrient an zwei aufeinanderfolgenden Maitagen beide Teile als „Mysterium" ebendort über die Bühne gehen, 1877, gleichfalls mit der Lassenschen Musik, H. Müller an vier Abenden über die von Hannover. Hamburg (1880, H. Buchholtz), Mannheim (1882, Julius Werther), Wien (1883, Wilbrandt), Berlin (1889, L'Arronge), München (1895, Possart), wieder Berlin (1900, R. Löwenfeld), Düsseldorf (1903, Max Grube) führten bald die beiden Teile, bald nur den zweiten oder gar nur Fragmente derselben auf, wobei auch wieder andere Komponisten, wie Sucher, Schumann, Zenger, Radziwill, Lindpaintner und Bungert sich betätigten. Im Jahre 1905 ging die Tragödie unter Emil Claar in Frankfurt a. M., 1908 unter K. Weiser in Weimar, 1911 — mit sensationellem Erfolge — in Berlin unter Max Reinhardt, 1919 in Dresden unter K. Wolff in Szene.

Goethe selbst hat aus seinen Bedenken über die Wirkung des hochsymbolischen Stückes, das an den Verstand, das Wissen und die Phantasie des Zuschauers so große Anforderungen stellt, kein Hehl gemacht, wie er ja auch das Ganze als ein „offenbares Rätsel" den Denkenden seines Volkes hinterließ. Er war sich wohl bewußt, daß die Menge nur Freude an der „Erscheinung" hat, und darum meinte der alte Theaterdirektor, der einst im „Vorspiel" das Publikum so unübertrefflich charakterisiert hatte, in bezug auf die „Helena", es sei „Alles sinnlich und werde jedem gut in die Augen fallen". „Und mehr habe ich nicht gewollt." Ob jedoch selbst diese bescheidenen Ansprüche an die Schaulust angesichts eines der Antike nachgebildeten Zwischenspieles, das, nur von Geisteshauch geschwellt, so wenig „geschehen läßt" und also die Hauptmaxime des Bühnenpraktikus verletzt, nicht zu hoch gestellt waren, muß bezweifelt werden. Jedenfalls hatte Goethe recht, wenn er meinte, daß nur „dem Eingeweihten zugleich der höhere Sinn nicht entgehen werde". Er verglich die Phantasmagorie mit der ihm so vertrauten

„Zauberflöte" Mozarts. In der Tat schwebte sie ihm halb als Tragödie, halb als Oper vor Augen, als ein gemischtes Kunstwerk, das die ersten Schauspieler und Sänger erforderte, zumal in der Rolle der Helena, die von zwei großen Künstlerinnen beider Fächer gespielt werden müsse. Die Musik wünschte Goethe von einem Meister, der wie Meyerbeer „deutsche Natur mit italienischer Weise verbände", am liebsten freilich vom Komponisten des „Don Juan", der allein die Kraft besäße, das „Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte", zum Ausdruck zu bringen. Als Eckermann dem Dichter das Stück durchweg als Oper mit Musik von Rossini und glänzende Ausstattungsfeerie ausmalte, gab Goethe gelassen den „Göttern das Weitere" anheim und meinte resigniert, es komme darauf an, „daß es den Menschen aufgehe und daß Theaterdirektoren, Poeten und Componisten darin ihren Vorteil gewahr werden". Der Zweiundachtzigjährige machte sich über die Bretterwelt so wenig Illusionen als dreißig Jahre zuvor sein kluger alter ego im Präludium zum ersten Teile der Tragödie.

In der Tat sprengt die Dichtung Goethes, unerhört in ihrer Gedankenfülle und einzigartig in ihrer künstlerischen Form, jeden Rahmen, den die Bühne ihr zu bieten vermag. Keinen Poeten der Weltliteratur hat jemals die Zeit so wenig gebunden als den deutschen Sänger und Seher, der die Jahrtausende von Trojas Fall bis zu Missolunghis Untergang durchmißt und im Mantel des alten Erzzauberers alle Kulturreiche der Erde, die je gewesen, von Ägypten und Hellas an durch die Gebilde des Mittelalters bis zur Schwelle der neueren Staaten überfliegt und seinen Helden aufsteigen läßt aus der klassischen Hölle über die Welt der Renaissance zum christlichen Himmel. Ein Mysterium *höchstpersönlicher Art* schuf sich der Dichter in diesem Drama, das keinem profanen und keinem geistlichen Schauspiel irgendeines Volkes zu vergleichen ist und darum auch die hergebrachten Mittel der Darstellung verschmäht. Selbst der erste Teil der Tragödie, der sich noch an Vorbilder des Volks-

spieles oder des Hans Sachs anlehnte, bildet keinen Maßstab mehr für die Erscheinung des zweiten, der aus einer ganz anders gearteten Seele und Weltanschauung des zum mystischen Greise gewordenen Dichters hervorging, ja, den er selbst bewußt und mit voller Absicht jenem entgegenstellt. Goethe hat in seinen wiederholten Äußerungen diesen Unterschied beider Teile mit den Kontrasten „dunkel" und „hell"; „subjektiv" und „objektiv", „beschränkt" und „frei", „spezifisch" und „generisch", „konkret" und „abstrakt", „real" und „ideell", „fragmentarisch" und „ganz" bezeichnet. Das hauptsächlichste Merkmal aber des zweiten Faust gegenüber dem ersten ist eine Eigenschaft, die alle übrigen in sich begreift: die Klarheit, die aus der Höhe und Weite des errungenen Blickes entsprang. War der Dichter, gleich seinem Faust, „in holder Dunkelheit der Sinnen" befangen, als er seinen Traum begann, so glich er jetzt, da er diesen vollendete, seinem altgewordenen Helden, der einen „Luginsland errichtet, um ins Unendliche zu schauen".

Das Verhältnis von Inhalt und Form des Werkes läßt sich durch die Worte Goethes charakterisieren, die er im Jahre 1831 gegenüber Riemer fallen ließ: „Die Fabel mußte sich dem Ideellen nähern und zuletzt darein entfalten, die Behandlung aber des Dichters eigenen Weg nehmen." Faust bleibt auf seinem Entwickelungsgang, der in die Höhe führt, der strebende und irrende Mensch; aber diese „Irrtümer, in die er sich verliert, herrliche, reale und phantastische", wie sie Goethe in jenem Gespräche nennt, sind nun „höher, als im gemeinen ersten Teile". Und dementsprechend erheben sich auch die Formen, in die der Dichter die Vorgänge kleidet, über das Maß des Gewöhnlichen, Spezifischen, Konkreten in die Sphäre des Generellen, Abstrakten, Ideellen. Bei diesem Flug ist Goethe, wie jeder Dichter, an die Grenzen seiner Gattung gebunden. Er hat nicht, wie Tizian, der große Kolorist, dessen abstrakter, idealer Alterskunst er die seinige vergleicht, die Gewalt, seine Gebilde unmittelbar vor die Sinne zu stellen. Wie sein unermeßlich Reich

der Gedanke iſt, ſo iſt ſein geflügeltes Werkzeug das Wort, das im Hörer erſt die erſtrebte Bedeutung wecken muß. Sein Ausdrucksmittel iſt die Sprache. Aber dieſes Inſtrument handhabt der alte Goethe auf ſeine eigenſte Weiſe, dergeſtalt, daß ſein Vergleich mit dem großen Venezianer Maler einen tiefen Hintergrund erhält: Er nähert die Wirkung des Wortes, das an das Element des Geiſtigen gebunden iſt und den inneren Sinn der Vernunft aufruft, der bildenden Kunſt, die im Boden des Sinnfälligen wurzelt, wie ſie ſich auch an das Organ des äußeren Sinnes, das Auge, wendet.

Vieles iſt über das wunderſame Phänomen der „Altersſprache" Goethes, zumal der ſeines zweiten Fauſt, geſchrieben und die verſchiedenartigſten Deutungen ſind ihr gegeben worden. Man hat darin einen ſchrankenloſen Subjektivismus und Impreſſionismus erblickt, eine Formloſigkeit, die aus dem Mangel an zuſammenſchließender Kraft herrühre, während man andrerſeits das Gegenteil ergründete: In dem Greiſe ſei das Subjekt reine, objektiv geiſtige Exiſtenz geworden, ſo daß ein Äußeres ihm ſozuſagen gar nicht mehr exiſtiere. Alſo: Form und Gehalt ſeien bei ihm eines geworden. So oberflächlich jene Meinung am bloßen Scheine haftet, ſo überſubtil bohrt dieſe Anſicht in metaphyſiſche Tiefen. Der Künſtler Goethe formlos oder jenſeits der Form iſt ein Widerſpruch in ſich ſelbſt und mit den Tatſachen. Subjektives und Objektives, Inneres und Äußeres gar bei ihm derart amalgamieren zu wollen, daß er Kern und Schale ſozuſagen mit einem Male geweſen, heißt, ihn, den mit höchſtem Bewußtſein ſchaffenden „Kunſtgreis", auf die Stufe der triebhaft bildenden Natur herabſetzen, von der allein er jene Unterſcheidung fernhalten wollte; denn beim ſchaffenden Menſchen hat er ſtets den im Buſen wohnenden „Gehalt" und die von oben kommende „Form" getrennt. Jedes Zeugnis ſeiner letzten Jahre hat uns belehrt, wie unermüdlich der Dichter mit der Form gerungen, welche Mühe Gott ſelbſt dieſem erwählten Menſchen gegeben hat, wie er oftmals in bibliſchem Worte ſeufzte.

Wunderbare Wandlungen hatte Goethes Sprache — ſtets gleichen Schrittes mit ſeiner Perſönlichkeit, die ſich, geſtaltend und umgeſtaltend wie das ewige Eine, ſo vielfach wechſelnd offenbarte — ſeit ſeinen Jugendtagen durchgemacht. Zuerſt von fremden Muſtern abhängig, altklug und pathetiſch, ringt er ſich in Sturm und Drang zu individueller Freiheit durch und ſtrömt in ungehemmter Kraft und Fülle den Reichtum ſeines Innern aus, bis er im Zenith ſeines Schaffens in weiſer Beſchränkung die Meiſterſchaft erreicht und dem Stoff, der ihn bedrängt, die völlig angemeſſene Form erteilt. Dieſer ganz objektive Stil, die Frucht ſeiner gereiften Kunſt- und Naturbetrachtung, ändert ſich an der Schwelle des ſiebten Jahrzehnts (ungefähr 1809), wo naturgemäß das produktive Vermögen hinter das reflektive zurücktrat und die Beſchaulichkeit des beginnenden Greiſenalters die ſchöpferiſche Phantaſie überwog. Goethe betrachtet ſich ſelbſt in ſeiner Lebensbeſchreibung hiſtoriſch, wie ihm auch die Welt in allen ihren Geſtaltungen und Erſcheinungen immer gegenſtändlicher wurde. Sein Abbild iſt nicht mehr der vorſtürmende Prometheus, ſondern deſſen nachdenklicher Bruder oder gar der träumende Epimenides. Ein grenzenloſes Wiſſen, ein ungeheurer Reichtum an Gedanken hatte von ihm Beſitz genommen und wirkte ſich alsgemach in Maximen, in großen Abhandlungen, wie der Geſchichte der Farbenlehre oder den Noten zum Divan, in lehrhaften Dichtungen, wie etwa dem Theſenroman der „Wahlverwandtſchaften“ und den entſtehenden „Wanderjahren“ oder der Spruchweisheit ſeiner Weſt-Öſtlichen Lyrik und Zahmen Xenien aus. „Das Wiſſen wächſt, die Unruh' wächſt mit ihm,“ ſo heißt ein Paralipomenon zum zweiten Fauſt.

Dieſe unruhig wogende Fülle, die in Proſa breit dahinfloß, mußte im Gedichte mit äußerſter Kraft gebändigt werden. Der didaktiſche Gehalt, der überall ſymboliſch vertieft iſt, wird bis zur höchſten Prägnanz zuſammengepreßt. Das Beſtreben Goethes geht auf unmittelbare Plaſtik und Bildhaftigkeit des Ausdrucks. Nirgends aber ringt er ſo nach ſinnlicher Anſchaulichkeit

als im zweiten Faust. Wie hier der Stoff ganz und gar sein eigenstes Eigentum ist, sein tiefinnerstes Erlebnis, so waltet er auch als souveräner Gebieter mit ihm und prägt ihn in selbstherrlicher Weise aus. Die hergebrachten Formen der Sprache werden nirgends blindlings übernommen, sondern der Meister zerbricht sie, mit weiser Hand, zur rechten Zeit, und schmilzt sie im Feuer seines rastlos tätigen Geistes um. Das feste, starre Gefüge objektiver Bildungen, sei es nun der Worte oder Sätze, löst sich auf im schöpferischen Subjekt und empfängt von ihm ein neues, individuelles Leben. So erklären sich alle die Unregelmäßigkeiten, Abkürzungen, Auslassungen. Archaismen wie Neuschöpfungen sind stets das Produkt intensivster Überlegung und behaupten immer sieghaft ihren charakteristischen Platz, entspringen niemals der Schwäche und Willkür, sondern gesammelter Kraft. Gewiß ist Goethe nicht frei von Idiotismen und Lieblingsworten, wie etwa der Gebrauch seiner Superlative, Elative, Adverbien und Genetive zeigt, und seine Verwendung sonst nur in der Prosa gewohnter Fremdwörter überrascht und wirkt seltsam; aber diese Gepflogenheiten erwecken nur im flüchtigen Hörer den Eindruck des Festgefahrenen und Stereotypen, oder gar des Abgeschmackten, sie sind nur eigenwillig und niemals verbraucht, am wenigsten aber unbedacht. Wer in des Dichters eigener Welt zu Hause ist — und um ihn ganz zu begreifen, *muß* man in seine Lande gehen — wird auch hinter diesen scheinbar so toten Formeln die lebendigen Züge ihres Schöpfers gewahren.

Oft glaubt man nur den Virtuosen zu hören, der mit seinem Instrument in übermütiger Laune spielt. „Mit Hexen-Fexen, mit Gespenst-Gespinsten" oder „Buchstabiert in Liebesfiebeln, Tändelnd grübelt nur am Liebeln" oder: „Ein Plastron, asketisch zu rappieren" — wie *scheint* sich der Dichter an bloßen Klängen zu berauschen oder mit ausgekünstelten Witzworten zu gaukeln, doch wie eindringlich *malen* sie jeweils die höhnisch persiflierende Laune Mephistos, das rätselhafte Wesen der Sphinx! Oder der

kühne Poet wirft seine Begriffe in Anakoluthien hin: „Worte die wahren — Aether im Klaren — Ewigen Schaaren — Ueberall Tag.“ Wie seltsam nimmt sich auf den ersten Blick dieses leidenschaftslose Stammeln im Liede der kämpfenden Engel aus, und doch, wie wahr und tief ist es empfunden, wenn sie im sicheren Vorgefühl ihres Triumphes die himmlischen Attribute, die in den schlagenden Hauptworten — Blüten — Flammen — Liebe — Wonne — Herz — zuvor ausgesprochen sind, gleichsam als Waffen und Fahnen gegen die kalten Teufel vor sich her tragen! Nirgends verliert sich der Dichter ins einzelne, niemals beschreibt er bloß die Vorgänge, seien es nun äußere oder innere, natürliche oder geistige Bewegungen, sondern er treibt das Wesen der Dinge plastisch, in großen Zügen aus ihnen heraus. Jede Person erschließt uns unvermittelt in lebensvoller Gegenwart ihr inneres Gesetz, den ihr eingeborenen Zusammenhang von Ursache und Wirkung, ihren Charakter. Die steinerne Ruhe der Sphinxe spricht sich ebenso getreu aus wie die Hast des kaiserlichen Kundschafters, und die epigrammatische Kürze im Nachruf des Chores auf den im Euphorion verewigten Dichter ist ebenso stilgerecht wie die reichgeschmückte, glänzend erhöhte Rede der späteren Helena, die die Heroine erst auf den Kothurn, ins Bereich des Tragisch-Edlen hebt. Von den ersten Gestalten an, die uns entgegentreten, von Ariel und seinen luftigen Scharen und den Figuren am Kaiserhofe bis zu den letzten überirdischen Erscheinungen der Patres und Himmelsbewohner verlautet kein Ton, der nicht ihrem Eigensten „gemäß“ wäre.

Der Fülle der Gestalten entsprechend, vereinigt Goethe in seinem Weltgedicht, wie in einem Pantheon, einen unerhörten Reichtum rhythmischer Formen. Die erhabenen Maße der Griechen, Trimeter, Trochäen, Anapäste, wechseln mit dem Grundmaß der fünffüßigen gereimten Jamben und begleiten die klassisch-romantische Wundermischung des Helenaschauspiels. Die verschlungenen Terzinen Dantes bezeichnen den Flutstrom der Gedanken des zum Leben wieder erwachenden Faust, und die

Verleihung der Erbämter geschieht im steifen, kurialen Schritt der Alexandriner, indessen die überall eingeflochtenen lyrischen Strophen die ganze Stufenleiter der Ahnungen und Gefühle durchlaufen, vom Geflüster der Elfen und naiven Geplauder der Masken der Mummenschanz an zu den Hymnen des Chors und den Dithyramben des Bacchanals und den Weihegesängen des Türmers hinauf zu den Huldigungen der heiligen und seligen Scharen.

Eine Poesie, die, wie die des zweiten Faust, in ihrer Form die äußerste Sinnfälligkeit anstrebt und in ihrem dramatischen Gehalt die Reiche der Antike, der Gotik, der Renaissance und des Barock durchläuft, muß notwendigerweise mit der bildenden Kunst aller dieser Epochen auf das engste verschwistert sein. Schon in Goethes Persönlichkeit und Entwickelungsgang war diese innige Verbindung beschlossen. Vom Vaterhaus her an den Anblick der römischen Prospekte wie der Erzeugnisse heimischer Maler gewöhnt, schon frühe im Verkehr mit diesen Künstlern selbst, nährt er das tief in seinem Innern wurzelnde Kunstgefühl, befriedigt er das nach Schönheit lechzende Auge, das Organ, womit er recht eigentlich „die Welt erfaßte", in Leipzig, in Dresden, in Straßburg und Mannheim. Noch schwankt der Geschmack des Jünglings, nur nach Eindrücken dürstend, von der klassizistischen Übung Oesers zu den Niederländern, und er umfaßt mit gleicher Liebe die Welt des Meisters Erwin wie die der Niederbronner Altertümer und des rheinischen Antikensaales. Wenn im „Wanderer" ein klassisches Landschaftsbild uns entgegenleuchtet, so bildet der Straßburger Münster, nach Goethes eigenen Worten, den zwar unsichtbaren, aber imaginierten Hintergrund seines „Götz" und „Faust". Die italienische Reise erst, die Verwirklichung wiederholter Pläne, bringt die Entscheidung zur Antike; doch behaupten daneben Palladio, Mantegna, Raffael und Michelangelo ihren Platz. Nur die Gotik wird aus seinem Herzen verdrängt, und Giotto sowohl wie der Mailänder Dom keines Blickes gewürdigt. Nach der Rückkehr

in die Heimat verwertet der Kunstfreund und Forscher die goldenen Früchte, die er im Lande der Hesperiden gepflückt hatte, und baut im Verein mit seinen nächsten Freunden seine Theorie aus, dabei alles aus den Vorhöfen seines hellenischen Tempels verbannend, was, wie das Nazarenertum, seine heiligen Kreise störte.

Mehr und mehr war an die Stelle der eigenen Kunstübung, die der Gereifte in Italien endgültig als Dilettantentum erkannt hatte, die Betrachtung des Sammlers getreten, dessen poetischer Typus in verschiedenen Erzählungen, zuletzt im Oheim des „Wilhelm Meister", Goethes leidenschaftliche Liebe zum Besitze künstlerischer Gebilde widerspiegelt. Wie sich sein Auge an diesen mehr und mehr wachsenden Schätzen, den Zeichnungen, Stichen, Gemmen, Porzellanen weidet, so legt er auch seine reichen Kenntnisse in Abhandlungen über Ruisdael, Mantegna, Lionardo, Myron, Philostrat, Polygnot u. a. und besonders in der „Farbenlehre" nieder. Aber schon hatte diese Vorliebe für die Renaissance und Antike ihren Ausgleich gefunden, nachdem ihn Sulpiz Boisserée wieder für das Ideal seiner Jugend, die „charakteristische" Kunst des Nordens gewonnen, und Hans van Eyck konnte sich friedlich in seiner weiten Seele mit Phidias messen, weil er „alsogleich den einen um den andern vergaß".

Unwillkürlich mußten sich diese Eindrücke in den Schöpfungen eines Dichters niederschlagen, der von dem Poeten gesagt hatte: „Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen." Dieses sehnsüchtige Bestreben, durch die Gedankenkunst auszudrücken, was er mit seinen glücklichen Augen je und je an Schönheit in sich getrunken, gewahren wir schon deutlich im ersten Teile des „Faust". Aus dem „Halbdunkel" befangener Leidenschaft hervorgegangen, wie der Dichter selbst gestand, steht auch der Meister dieser Stimmung, Rembrandt, am Eingang der Handlung, und seine Radierung des Magus vor dem Makrokosmos-

zeichen beherrscht gewissermaßen den „Urfaust", wie dieser Kupfer auch später in der Tat das „Fragment" schmücken sollte. Auch die „Offizin eines Alchymisten", jener beliebte Vorwurf Thomas Wycks, den Goethe sowohl in Leipzig wie in Dresden kennen lernte, mochte sich frühe seiner Phantasie eingeprägt haben, wie auch die Niederländer — neben den Venusbildern Giorgiones und Tizians — die von ihm in eigenen Zeichnungen versinnlichte Vorstellung der Hexenküche förderten. „Auerbachs Keller" ist nicht zu trennen von den Wandgemälden in der historischen Schenke, die „Walpurgisnacht" mit ihrer Häufung charakteristischer Einzelheiten kaum von der Vorlage des Stiches von Michael Herr und dem Titelkupfer bei Prätorius. Für die ganz malerisch erfaßte Situation des Prologs im Himmel mochte dem Dichter Daniele da Volterras Pisaner Darstellung der Hiobslegende, für die Stimmung des berückenden Einschläferungsliedes, das die arkadische Idylle der „Helena" vorahnt, außer Philostrats Gemälden das üppige Stilmosaik Palestrinas vorgeschwebt haben, das Goethe in einem großen Stiche besaß und dessen Betrachtung ihn neben den „Andriern" und „Inseln" des Griechen beschäftigte.

Spielen so schon im nachitalienischen „Fragment" und gar in der „Tragödie" Bilder der Renaissance und Antike in die Vorstellungswelt des Dichters hinein — wie ganz anders und reicher noch im zweiten Teile des „Faust"! Schwerlich können wir es von uns weisen, daß Ariels Schilderung des Sonnenaufgangs die römische Aurora Guido Renis in ein tönendes Wortgemälde umsetzt. Desto sicherer blicken wir angesichts der „Mummenschanz" in die bildnerische Quelle Goethes, aus der er alle die Gruppen und Typen seines Maskenzuges, die Gärtnerinnen, Fischer, Vogelsteller, Pulcinellen, Furien, Nymphen, Parzen geschöpft hat: Grazzinis 1750 neugedruckte Sammlung „Tutti i Trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559", jenes „herrlichste Denkmal der Floren-

tinischen Epoche", das Goethe am 11. August 1827 „wieder ansah". Zudem lieferte ihm seine eigene Arbeit, „das Römische Karneval", das schon 1789 als Prachtwerk mit kolorierten Tafeln von Schütz erschienen war, Stoff für die Maskerade, und das übrige Anschauungsmaterial gab Philometors Prachtzug sowie insbesondere Mantegnas von ihm so liebevoll im Jahre 1823 erklärter Triumphzug Julius Caesars, aus dem uns erst gewisse Figuren wie Mutter und Tochter, der Elefant, die Mißgestalt des Zoilo-Thersites, ja auch die eigentümliche Gewandung des Knaben Lenker verständlich werden. Zum großen Pan, den die Nymphen umgeben, lieh vielleicht das in Goethes Besitz befindliche Blatt Claude Gillots: Feste du Dieu Pan célébrée des Sylvains et des Nymphes einige Züge her. Überall fließen Erinnerungen an Bildwerke, antike, neuere und neueste, ein, bei der Schilderung der Helena und des Paris, des Ledaaktes (Correggio), des Baccalaureus, dessen „Lockenkopf und Spitzenkragen" sicherlich erst Rambergs 1828 erschienener Darstellung des Schülers entnommen ist. Ganz erfüllt ist, wie natürlich, die Klassische Walpurgisnacht von solchen Reminiszenzen. Vasenbilder und Gemmen brachten Zeichnungen von Kranichen und Pygmäen, von goldhütenden Greifen, von thessalischen Zauberfrauen, die „herkulanischen Altertümer" von Chiron und Achill, die Vorstellung des Peneios ward durch Giulio Romano unterstützt, die des Seismos durch Raffaels vielbewunderten vatikanischen Karton der Befreiung Pauli, die der Genius des Erdbebens bewirkt, das Meerfest der Galatea ist nicht zu denken ohne des Urbinaten herrliches Gemälde in der Villa Farnesina. Polygnots Gebilde in der Lesche zu Delphi halfen zur Vollendung der völlig plastisch empfundenen Heroine, pompeianische Malereien zur Gestalt des Euphorion, ein Basrelief von Cumae zur Erscheinung der schlotternden Lemuren. Keine Quelle aber war für den letzten Akt des Faust, für die Verkörperung der übersinnlichen Vorgänge, so ergiebig wie die Fresken des Campo Santo zu Pisa, die der Dichter in Lasinios

prächtiger Wiedergabe eifrig studierte. Der Triumph des Todes, das jüngste Gericht und die Hölle dienten der „Grablegung", die Eremiten in der Thebais der die Apotheose des Faust einleitenden Szene „Bergschluchten" zum Vorbild. Signorelli mag bei den rosenstreuenden Engeln, Ruisdael bei dem vom Pater seraphicus geschilderten Wassersturz, Murillos und Tizians Assunta bei der Himmelskönigin Goethen vor Augen gestanden sein, während die ursprünglich geplante Gerichtsszene, die sich Michelangelos und Raffaels vatikanischen Gemälden angeschlossen hätte, ihm längst entschwunden war. Der Dichter verfuhr ganz so, wie er Eckermann gestanden hatte: Er mußte, wenn er nicht bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen im Vagen sich verlieren wollte, seinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit geben.

Wenden wir uns vom malerischen Stil der Einzelszenen zum Charakter des Ganzen und betrachten den zweiten Teil des „Faust" unter dem Gesichtspunkt der Gattung, in die ihn der Dichter selbst eingereiht hat, so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf: Ist dieses Gefüge aufeinander folgender Vorgänge eine „Tragödie"? Entspricht es den Grundbedingungen des Dramas? Entwickelt sich darin eine Handlung stetig und straff nach den Gesetzen einer ehernen Notwendigkeit, einer unerbittlichen Kausalität? Schon der erste Teil hatte, zumal in den frühesten Partien, die mehr der satirischen Beleuchtung zeitgeschichtlicher Zustände als der Förderung der Geschehnisse galten, ein verweilendes Element, jene epische Weise, die dem germanischen Gemüte eigen ist und sich in Momenten gesteigerten Gefühles gar zum lyrischen Selbstgespräch erhebt; aber die lose verknüpften Bilder hatten einen mächtigen inneren Zusammenhang, einen gemeinsamen Zug nach vorwärts, der in der Gretchentragödie unaufhaltsam zur Verwickelung und Katastrophe führte. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle", das war in der Tat der Gang der mysteriösen Handlung im ersten Teil der Tra-

gödie. So, wie der zweite Teil geplant war, hätte man erwarten müssen, den Helden, der vom Tatengenuß zu Schönheitserfahrung und dann zur Schöpfungsfreude eilen sollte, in stets gesteigerter Aktion zu erblicken, ihn eine Entwickelungsbahn durchlaufen zu sehen, die ihn von Stufe zu Stufe ethisch geläutert zeigt und seinem strebenden Bemühen schließlich die Krone der Erlösung bringt. Hat Goethe uns diesen Kämpfer vor Augen gestellt? Gewiß hatte er diese Absicht und glaubte auch, sie erreicht zu haben, als er seinem Getreuen die „Schlüssel"-Verse der aufschwebenden Engel mit den Worten erklärte: „In Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe." Was aber gewahren wir von dieser gesteigerten, mehr und mehr sich vollendenden Tätigkeit?

Die Forderung, die schon Schiller erhoben hatte, Faust müsse ins handelnde Leben eingeführt werden, war Goethe gewillt zu erfüllen, ja, wir sahen ihn bereits auf dem Wege, sie zu verwirklichen. Die Paralipomena zeigen uns einen Faust, den schon im ersten Akt nach Ruhm und Taten gelüstet, den, wie Fortinbras den jungen Dänenprinzen, ein energischer Heidenkönig beschämt und der sich auch als Gouverneur betätigen sollte. Auch im zweiten Akt hätten wir einen Helden zu sehen bekommen, der nicht nur das Unmögliche begehrt, sondern, den Heroen des Altertums gleich, es geleistet hätte: Faust von Proserpina die schönste Frau erlangend. Dann wäre selbst der dritte, dem bewußten Genuß des Schönen gewidmete Helenaaufzug von kriegerischem Leben erfüllt gewesen: Faust selbst im Kampfe gegen Menelas und, unter den tyrtäischen Klängen des Soldatenchors, Euphorions streitbares Wagnis sowie dessen Rächung durch seinen Vater. Auch im vierten Akt wäre Faust nicht nur wie später ein Schattenfeldherr gewesen, dem Mephistos magische Künste den Sieg verliehen, sondern, wenn nicht gar zum Gegenkaiser, so doch zum rüstigen Mann, dem Aufwiegler der Bergvölker geworden. Alle diese Anflüge zur Tat, die der Dichter

erst im fünften Akte verwirklicht, in der Szene, da dem gealterten Faust nicht mehr das bloße Wort genügt: „Die Tat ist alles", sondern da er sie im Werke seiner Schöpfung vollführt, sind Projekte geblieben, unausgeführt wie die Entwürfe und Skizzen, in die sie der Dichter begrub.

Und was trat nun an die Stelle dieser Vorgänge? Nach Goethes Worten ist jeder der fünf Akte — eine äußerliche Einteilung, der man stets eine innere, zu Ungunsten des „weniger dramatisch gedachten" ersten Teils der Tragödie betonte Bedeutung beizumessen pflegt — „eine für sich bestehende Welt", jeder trägt seinen „eigenen Charakter", „berührt nicht das übrige" und „schließt sich nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden dem Ganzen an". An anderer Stelle verwahrt sich der Dichter dagegen, im „Faust" einen abstrakten Grundgedanken verkörpert zu haben, als ob es möglich sei, „ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie er es darin zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee zu reihen". So spricht kein Dramatiker, dem es um das Wichtigste seiner Kunstgattung, die Einheit der Handlung, zu tun ist. Wohl aber ein epischer Maler, der ein Weltbild zum andern, einen Lebenskreis zum andern fügt. So erblicken wir auch im zweiten „Faust" im großen und ganzen nur gewaltige Gemälde, die das Thema des bunten Lebens abwandeln: als leeres Spiel am Kaiserhof, als Traum einer Weltentstehung in der Klassischen Walpurgisnacht, als Rausch des Schönheitsglückes in der „Helena", als Schattenkampf im vierten und als Flucht ins Ewige im letzten Akt. Es sind „einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde", wodurch „der geheimere Sinn dem Aufmerkenden offenbart" werden soll. Mit voller Absicht gebraucht Goethe diese Vorstellung aus seiner Farbenlehre; denn er zeigt uns das Leben durchgehends als Schein, wie er sogleich im Anfang durch Faust aussprechen läßt, daß wir es nur am „farb'gen Abglanz haben", und wie es am Schlusse heißt,

daß „alles Irdische nur ein Gleichnis" sei. Als Phantasmagorie zieht alles an uns vorüber, wie auch „Helena" vom Dichter bezeichnet worden war, die Schattengestalt, die dadurch nicht „wirklicher" wird, daß nun zuvor durch die Erscheinungen der Walpurgisnacht und den Werdedrang des Homunculus „ein frisches Licht" auf sie „zurückgespiegelt" ist. Es sind Visionen des mystischen Greises, der, wie er es diesem Alter zuschreibt, „stufenweise aus der Erscheinung zurücktritt" und sich ganz „ins innere Klostergartenleben" zurückzieht. Das reale Dasein verschwindet dem Achtzigjährigen hinter der Betrachtung des Ewigen, sein Blick ist, wie das ergreifende, letzte Bildnis Schwerdgeburths ihn zeigt, nur ins Innere gerichtet, völlig dem Geistigen zugewandt. Alle die Spiegelungen irdischen Treibens dienen ihm nur dazu, den „geheimeren Sinn" aufzuschließen. Das ganze Leben wird ihm in weit tieferer Bedeutung, als es schon früher war, zum Symbol.

In dieser mystischen Weltanschauung nähert sich der Greis der visionären Kunst Dantes, dessen Mittel er nicht verschmähen kann, wenn es sich um Überirdisches handelt; denn überall, wo das Einzelne über sich hinausgreift in ein Allgemeines oder Ewiges, stellt sich das Sinnbild ein, das etwas anderes oder mehr bedeutet als die individuelle Figur, das entweder Allegorie oder Symbol sein muß, Darstellung eines begrenzten Begriffes oder einer unendlichen Idee. Im Maskenzug treten Furcht, Hoffnung, Klugheit, Reichtum, Geiz als Personifikationen vor uns hin, und der Knabe Lenker, der kein andrer ist als Euphorion, repräsentiert die Poesie, wie er selbst von sich und seinesgleichen ausspricht: „Denn wir sind Allegorien". So sind auch die drei biblischen Gewaltigen, der Inbegriff der körperlichen Kraft, „allegorische Lumpen". Der Dichter sucht hier zum Allgemeinen das Besondere, während er beim Symbole mehr als ein bloßes Beispiel gibt, indem er im Besonderen das Allgemeine schaut. Galatea und Helena sind symbolische Gestalten, sie verkörpern die Idee, das Gesetz der Liebe und des

Schönen, wie auch Proteus ein Sinnbild ist und den Wandel, die Metamorphose der Gestalt ausdrückt. Der Versinnlichung abstrakter Vorstellungen, der Allegorie, kann ein Dichter nicht völlig entraten, der für sein zusammengedrängtes Weltbild Abkürzungen — man möchte sagen: Zeichen und Sigel — braucht, Darstellungen nur in der Sphäre des Allgemeinen, des reinen Geistes vorhandener Potenzen, die weder an Ort noch Zeit gebunden sind und denen er die Hülle des Persönlichen und Individuellen auch nur zu leihen vermag. Sie sind überall am Platze, wo er das Reich des Wirklichen verläßt und die Kausalität bewußtermaßen aufhebt. Leicht beieinander wohnen diese Schemen und Gespinste in der dünnen Gedankenluft des heiteren Festspiels der Mummenschanz und des märchenhaften Kriegszaubers Mephistos, ebenso wie bei der Apotheose des emporsteigenden Helenasprossen; aber sie sind mehr als „ausgebälgte Häute" und sie sind so wenig unpoetisch, als etwa die Gestalten der „Huldigung der Künste", des herrlichen Weihegesanges Schillers. Doch Geschöpfe der „wahren Poesie" sind sie nicht, weil sie nicht Kinder des wirklichen Lebens sind; denn solche Erzeugnisse sind mehr als „Traum und Schatten", sie sind „die lebendige Offenbarung des Unerforschlichen". Diese Deutung des Symbols, die man gemeinhin nur dem religiösen zugestehen will, nimmt Goethe auch für das dichterische in Anspruch; denn in seiner tiefen und ernsten Auffassung der Kunst ist das Wahre, Gute und Schöne untrennbar verbunden, und so wenig sondert er das Sittliche vom Sinnlichen ab, daß er vielmehr das Sinnlich-Höchste für das Element erklärt, worin sich allein das Sittlich-Höchste verkörpern könne. So gewinnt auch Fausts Eintritt in Helenas Sphäre eine neue ethische Beleuchtung. Die symbolische Figur vertritt als „eminenter Fall" „eine gewisse Totalität, eine gewisse Einheit und Allheit", wie Goethe einst dem Freunde schrieb, als er ein neues Anschauungsprinzip und Stilgesetz in sich gewahrte. Sie repräsentiert das Ewige, das Bleibende in der Erscheinungen Flucht. Schönheit

und Wahrheit fallen bei ihr — als echtes Geschenk der Muse Goethes — zusammen; denn das Schöne ist unserem Dichter nichts anderes als „die Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben", und „das Wahre, das Gottähnliche, müssen wir aus seinen Manifestationen erraten, weil es nicht unmittelbar erscheint".

Symbolisch in dem tiefen Sinne, daß der Dichter im Besonderen das Allgemeine schaut, ist auch der ganze Vorgang, der sich im zweiten Teile abspielt. „Ein geheimerer Sinn", der sich nur „den Eingeweihten aufschließt", liegt diesem Mysterium zugrunde. „Die Fabel mußte sich dem Ideellen nähern." Diese Fabel, die magere Handlung, die dünne Schnur, auf die die bunten Perlen der Weltgeschehnisse gereiht sind, ist zunächst nichts anderes als der Verlauf der alten Legende. Was das Faustbuch, das Volksschauspiel, die Tradition überlieferten: Der Magier am Kaiserhof, die Geistererscheinungen, die Vermählung mit der schönen Griechin, die Geburt eines hellseherischen Sohnes, der Sieg über des Kaisers Feinde mit übernatürlicher Hilfe, der Erwerb eines Herrschaftsgebietes — alle diese dem Dichter seit seiner Frühzeit vertrauten Dinge bilden die reale Grundlage des poetischen Organismus, das „innere Knochengerippe, das er mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut bekleidete und mit Mantelfalten umgab, damit alles zusammen ein offenbares Räthsel bleibe". Diesen geheimnisvollen Charakter erhielt der zweite Faust durch die unergründliche Tiefe der Bedeutung, die sein Dichter jenen legendären Vorgängen verlieh, als er sie im Innersten seines weltumspannenden Geistes neu erzeugte und als lebendiges Gebilde wieder auferstehen ließ. Ein rückwärts gewandter Prophet, deutet er die überlieferte Fabel im Sinne der fortschreitenden Geschichte und Weltentwickelung völlig um. Helena, die einstige Succuba und Buhlteufelin des Mittelalters, wird der Gipfel und die Axe der neuen Tragödie und sie ist nun nicht mehr das Werkzeug der Hölle, sondern

das gewichtigste Mittel zur Läuterung des Helden. Faust erfährt im Bunde mit der Griechin seine Wiedergeburt in der echt historischen Bedeutung des Vorganges, daß der germanische Geist erst durch seine Vermählung mit der Antike wahrhaft frei und seiner eigenen Kraft und Tiefe bewußt geworden ist. Von diesem alles überragenden Höhe- und Mittelpunkt aus empfangen die vorhergehenden wie die folgenden Geschehnisse und Lebensbilder ihr Licht. Von dieser Sonne bestrahlt, verklärt sich das ehemals so teuflische Begehren des Faust nach schrankenlosem Sinnengenuß und unbegrenztem Besitz zum Heldentum und Maß, er schreitet der Helena entgegen und ringt mit den Unterirdischen um sie wie ein Heros des Altertums und geht von ihr, nicht zum Untergange reif wie der verbuhlte Erzzauberer, sondern gestählt und gerüstet zur erlösenden Tat; denn dieser Abschluß der Handlung kommt zu der Umdeutung der alten Fabel als das Letzte hinzu, um dem Ganzen erst den hochsymbolischen Charakter einzuprägen.

Dieser Verlauf der Handlung, der freilich mehr gedacht und angedeutet ist und in seinem inneren Zusammenhange — nach dem schönen Gleichnis G. von Loepers: wie ein antikes Bildwerk, wo die Gespanne auch ohne Geschirre und Stränge den Wagen ziehen — von dem Eingeweihten „suppliert" werden muß, diese Genesis des Faust, so sehr sie auch der historischen Entwickelung des deutschen Charakters, selbst in dem wunderbar vom Dichter vorgeahnten Ziele, der Hinwendung zur Tat, entspricht, hat indes nicht die Bedeutung, das Rätsel der ringenden, heilbedürftigen Menschheit in absoluter Weise zu lösen. Goethe läßt seinen Faust vielmehr auf seine eigene Weise selig werden. Ganz anders als Dante, der sein Ebenbild im Schoße der alleinseligmachenden Kirche enden läßt, dem diese die einzige Heilsanstalt für den Irdischen ist, schöpft der deutsche Dichter seine Symbolik aus seiner eigensten Weltanschauung. Goethes Ethos und Religiosität ist aus anderen, irdischeren Quellen gespeist und führt zu anderen Zielen als die des beschaulichen, transzen-

dierenden Italieners. Zwar endet Faust auch, wie der Held der „Göttlichen Komödie", im Himmel; aber die christlich-kirchlichen Gestalten, die hier seine Seele, seine „Entelechie", empfangen, sind keine Wesenheiten, wie die heiligen Figuren des Paradiso, sondern bloße „Formen", in die Goethe seine „poetischen Intentionen", seine Gedanken von der ewigen Fortdauer der Monade kleidet. Und diese Unsterblichkeit wird nicht errungen durch den unentwegten Aufblick nach oben, sondern durch rastlose Betätigung hienieden. „Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet" ... „dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm." In diesem letzten Glaubensbekenntnis erschöpft sich die Faustische Gesinnung, wie sie sich auch einst dem Teufel, beim Abschluß des Bundes, in den titanischen Worten entgegengestemmt hatte: „Aus dieser Erde quillen meine Freuden — Und diese Sonne scheinet meinen Leiden." Dieser Diesseitsglaube, diese Weltfrömmigkeit, die nichts anderes erstrebt als die volle Auswirkung des Menschlichen und in stetem Weiterschreiten, in immer wieder erneuter Eroberung des Daseins Qual und Glück findet, sichert dem Heros Faust, dem Kämpfer das Paradies. Die Selbstbetätigung und Selbstbestimmung des Menschen ist das religiöse Motiv des großen Mysteriums der Deutschen, ein Gedanke, so tief und gewaltig, daß er seine Erfüllung nur erwarten kann von einem freien und starken Geschlecht, das dem Dichter des „Faust" und seinem darin geformten Menschenbilde gleich ist.

Denn es ist kein Zweifel: Dieser Weg, den hier ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange geht und vollendet, und diese Erlösungslehre, die hier gepredigt wird, ist die urpersönliche Errungenschaft Goethes. Der „Faust" ist und bleibt das Gedicht und das Symbol seines eigenen Lebens. So, wie seinem Helden spiegelte sich ihm selbst die Welt im farbigen Abglanz ihrer Phänomene, bildete das Ideal des Hellenentums den Gipfel des Daseins, strebte alles Chaotische nach Bildung und Maß und findet der einzelne keine andere Gewähr für die Ver-

ewigung seines vollendeten Geistes als den unstillbaren Drang nach immer höherer Tätigkeit. Goethes Betrachtung der Welt ist, bei aller Gegenständlichkeit seines Denkens, eine egozentrische. Im Mittelpunkte der um die Sonne rotierenden Welt steht sein „Ich", das sich wiederum um „die eigene Last" bewegt. So rein und objektiv sein Blick auch auf den Dingen ruht, er fühlt in der ungemessenen Kraft seiner Persönlichkeit sein Verhältnis zur Außenwelt zu stark, als daß er ganz vom Subjekte absehen könnte. Auch weiß er stets, daß diese sichtbare Welt nur unsere Vorstellung ist, daß ihre Phänomene aus unserem Innern hervortreten und nur durch die äußere Erfahrung bestätigt werden. Diese Subjektivität seiner Weltanschauung, das Vorrecht des Künstlers, hat er nirgends verleugnet, am wenigsten in den objektivsten seiner Werke, den historischen Darstellungen. In „Dichtung und Wahrheit" dreht sich naturgemäß das Ganze um seine werdende Persönlichkeit, nicht minder aber in der „Italienischen Reise" und der „Campagne in Frankreich". Und dieselbe zentrale Stellung seines Ich gewahren wir erst recht in seinem wissenschaftlichen Werke, der Farbenlehre und ihrer Geschichte. Denn er ist sich bewußt, daß Idee und Erfahrung sich immer ergänzen müssen und der Versuch nichts anderes ist, als der Vermittler von Subjekt und Objekt. Selbst die Poesie, die Aussprache des Persönlichsten, hatte diesen doppelten Bezug; denn seine Konfessionen dienten ebenso zu seiner inneren Beruhigung wie zur Berichtigung der Begriffe, die er von den äußeren Dingen hatte. Erst in dem Bild und Gedicht, wozu er alle seine Erfahrungen verwandelte, fanden Gefühl und Gedanke ihre tiefste Vereinigung, ihren letzten Abschluß.

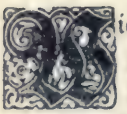
Keines seiner Werke aber zeigt so deutlich das Janusantlitz des zugleich nach innen und außen schauenden Dichters und Denkers, oder um eines seiner Lieblingsworte zu gebrauchen: das Ein- und Ausatmen seiner Seele, als die Dichtung seines begnadeten Greisenalters. Sie ist die persönlichste wie die objektivste, zugleich die empfundenste und lehrhafteste seiner Beichten,

einzig in dieser Verschmelzung, unvergleichlich in ihrer Form und in ihrem Gehalt; denn er legt nicht nur den Ertrag seines überreichen Daseins in Goldbarren vor uns hin, sondern ihm war an der Grenze der Jahre, wo sonst die Sterblichen die Kräfte verlassen, das Glück der Intuition und Gestaltung im höchsten Maße gegönnt. Wenn wir Gesichte und Bilder wie die der „Mütter" oder des Homunculus anstaunen, so stehen wir wie vor dem Aufleuchten der Urphänomene selbst, und wir können diese Wunder nicht anders erklären als mit den eigenen Worten des mystischen Sehers und Dichters: „Am Ende unseres Lebens gehen dem gefaßten Geiste Gedanken auf, bisher undenkbare; sie sind wie selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit glänzend niederlassen." Auf diese geschichtlichen Höhen müssen wir uns schwingen, diesen leuchtenden Geistern müssen wir folgen, wenn wir die geheimnisreiche Altersdichtung Goethes ergründen wollen.

II. Erklärung des zweiten Teils der Fauſt-Tragödie

Erſter Akt

Anmutige Gegend



ie die beiden Präludien den erſten Teil der Tragödie, ſo eröffnet auch ein Vorſpiel deren zweiten Teil. Aber es geht weder im Himmel, noch auf dem Theater vor ſich, ſondern auf der Erde. Es führt uns unmittelbar in die neue Welt des Fauſt; der Dichter iſt nicht mehr, wie dereinſt — vor etwa dreißig Jahren — genötigt, die ſein Drama durchdringende ſittliche Idee oder gar ſeinen perſönlichen Standpunkt, den er ſeinem problematiſchen Stück gegenüber einnahm, zu verfechten. In einer lieblichen Hochgebirgslandſchaft finden wir Fauſt wieder, auf blumigen Raſen gebettet, ermüdet, unruhig, ſchlafſuchend. Dämmerung hüllt ihn ein, und eine Schar anmutiger kleiner Geiſter umſchwebt ſein Haupt. Es iſt ein tief ſymboliſcher Gedanke Goethes, das Schickſal ſeines Helden nunmehr in der Natur beginnen zu laſſen, in einer heroiſchen, alpinen Umgebung, die deſſen erneutem, ins Erhabene geſteigertem Charakter entſpricht. Erinnerungen an ſeine letzte Schweizerreiſe (1797) und zumal an den Vierwaldſtätterſee begeiſterten ihn, wie er am 6. Mai 1827 dem fragenden Eckermann geſtand, zu der großartigen Szenerie der von der frühen Sonne beſtrahlten, über einem Alpental im Anblick der Firnen liegenden Matte und zu den Strophen, die jene wundervollen Natureindrücke wiedergeben, dem einzigen, „was er ſich aus dem Golde ſeiner Tell-Localitäten gemünzt“ hatte. Wie Byrons Manfred atmet Fauſt in der Einſamkeit der Gebirgswelt. Der hölliſche Gefährte iſt von ihm entfernt, ein guter Geiſt ſteht ihm zur Seite, der Luftgeiſt Ariel, der allzeit dienſtfertige Genius ſeines Homonymen

Prospero, Shakespeares rettender Sylphe, der sich im Walpurgisnachtstraum schon als himmlischer Bote der „liebenden Natur" erwiesen. Sein Gesang, von dem ihm eigenen elementaren Klang der Äolsharfen begleitet — wie einst das lispelnde Lied des wieder erwachenden Dichters sich diesen unbestimmten Tönen verglich — soll Faust, den von seinem Liebeserlebnis Zerschmetterten, zur Genesung bringen und ins tätige Leben zurückführen. Frühlingsgefühle haucht er ihm zu, Hoffnungsglück, das auch den aus der Nacht der Verzweiflung wiedererstandenen, der Erde wiedergegebenen Magus dereinst auf seinem Ostergange angeweht hatte. War es damals der Odem des christlichen Gottes, der, mit der Gewalt verjüngter, frommer Kindheitsträume, jenes erlösende Wunder vollbracht hatte, so ist es nun die Macht der Natur selbst, die Geistergröße ihrer Gehilfen, der elbischen Diener Ariels, die, leidend mit jeder Kreatur und unbekümmert um Gut oder Böse, den tragisch im Innersten erschütterten Menschen wieder aufrichten. Als Lenker der Träume sollen die zarten, schwebenden Gestalten Fausts Seele umstimmen — eine wundervolle, Shakespeares „Sommernachtstraum" entlehnte Fiktion. Vergessen soll durch ihre natürliche Magie der müde Erdenwanderer seine erste, grausige Erfahrung. In Lethes Flut, wie Ariel befiehlt, soll er gebadet werden, in dem heilsamen Strom, der auch dieses irdische Paradies, wie das Purgatorio der göttlichen Komödie, durchfließt. Gleich Dantes überirdischer Matelda, der Tochter der weder von Sünde noch Strafe berührten Natur, steht Ariel am Tore dieses Gartens Eden, am Ufer seines alles Schuldgefühl hinwegspülenden Flusses, worin der Unglücksmann getaucht wird. So sind es die Genien dreier heroischer Dichter, die Goethe zu dem feierlich rauschenden Akkord der Einleitung seines erneuten Mysteriums inspirierten.

Ariels lyrischer Hymnus weicht der jambisch abgemessenen Rede, wenn er die edeln, hilfreichen Elfen zur Betätigung ihres Amtes aufruft, die reuevolle Brust des Ermatteten zu reinigen und ihm den ersehnten Schlaf zu bringen. Es ist ein innerer

natürlicher Vorgang, die allmähliche Gesundung des Faust durch die Vergessenheit bringende Zeit, der hier bezweckt und — in der Weise des symbolischen Dramas — durch Geister dargestellt wird. In den Ablauf eines einzigen Tages ist dieser Prozeß zusammengedrängt, in die zwölf Stunden, die mit dem Abend beginnen, durch Nacht und Morgendämmerung laufen und mit dem Sonnenaufgang enden. Diese vier Pausen, deren fortschreitend heilkräftige Wirkung Ariel kurz bezeichnet, die dreistündigen Vigilien Italiens — von Goethe auch ursprünglich mit den musikalischen Namen Serenade, Notturno, Matutino, Reveille überschrieben — werden im Chorlied der Elfen strophenweise vorgeführt, wiederum in der sinnbildlichen Bedeutung, daß Faust sie durchlebt. Der Wechselgesang der Luftgeister malt, immer im Hinblick auf den Einschlummernden, den Wandel der Natur und des Lichtes, mit jener unvergleichlichen Kunst der Beseelung des Unpersönlichen und Außermenschlichen, die Goethe in so mächtig ergreifender Weise zeitlebens, von jenem „Willkommen und Abschied" an bis zu seinen letzten Dornburger Liedern, betätigt hat. Der kosmisch beschwingte Dichter fühlt in seinem Innersten den Bildungstrieb und das Streben der Naturgewalten nach und weiht ihre Erscheinungen dergestalt, daß sie sich zum Gleichnis erheben. In herrlichen Akkorden läßt er die Gesichte der Elfen mit dem Herzen des hingebetteten Erdensohnes schlagen. Wie ein lebendiges Wandelbild ziehen die Stadien nächtiger Weile an ihm vorüber, in geschäftigem Tun. Die Dämmerung senkt, wie eine wiegende Mutter, Nebelhüllen heran, der Mond besiegelt die Ruhe der Nacht, in der Morgenfrühe buschen sich die schwellenden Hügel, die Saat wogt der Ernte zu — man sieht den Werde- und Erfüllungsdrang alles Geschaffenen — und der Sonnenglanz weckt und ermuntert, ein Herold frischen Lebens, den Schlafumfangenen, diese Schale kühnlich fortzuwerfen. Zu höchster Anschaulichkeit und Bildkraft sind hier Goethes Gedanken gediehen, innere und äußere Vorgänge auf die glücklichste und plastischste Weise vermählt. Grandios endigt die Geister-

erscheinung. In ungeheurem Getöse kündet sich die Sonne an. Unwillkürlich wird man an den Gesang der Erzengel im Himmlischen Prolog erinnert, wenn Ariel ihr Lied, das die Musik der Sphären preist, wieder aufnimmt und als naturhaftes Wesen verstärkt. Der Sturm der Horen, im Munde des Luftgeistes zu einem Klanggemälde von sinnlichster Wirkung anschwellend, verscheucht die zarten Elfen, deren Ohr das Unerhörte, das Überwältigende der Erscheinung nicht faßt und erträgt. Wie einst zum Rosenhügel, läßt ihr Führer die Sylphen in der Morgenluft unter das Laub der Felsen flüchten.

Faust ist erwacht. Erfüllt von der Naturempfindung, angeweht von dem Geisterhauch, die den Prolog der überirdischen Wesen durchdrangen, begrüßt er die Erde als das Element, dem er seine Erhaltung und Stärkung verdankt. In den wundervollen Terzinen, deren Form allein uns schon an den aufwärts klimmenden Weltenpilger Dantes gemahnt und deren in sich verschränkte, bald vorwärts bald zurück schauende Reime die tiefen Atemzüge des Genesenden wiederzugeben scheinen, strömt er seine Gefühle und Gedanken aus. Beständig, neu erquickt, wie die Mütterliche, die ihn trägt, teilt er mit ihr die sichere Kraft, die Lust des Werdedranges. Ein bedeutungsschweres Wort entringt sich seinen Lippen: „Zum höchsten Dasein immerfort zu streben." Die Verheißung Ariels und der Elfen ist in Erfüllung gegangen: Er ist dem heiligen Licht, seinem Urquell, zurückgegeben, er ist gesundet. Seine Faustische Natur, der Wille zur rastlosen Betätigung seines Selbst, bricht, wie die Sonne aus Nebelhüllen, hervor. Wenn einst der Wiedergeborene am Ostertage in milder Elegie die erwachende Schönheit seiner heimatlichen Erde besang, so ist nun sein Hymnus, das Echo der erhabenen Landschaft, die ihn umgibt, ins Heroische gesteigert. Man ahnt in dieser „Spiegelung" des Dichters, die auf ein Erlebnis kühnster Art hinweist, daß die Fahrt seines Helden nicht mehr, wie damals, in die kleine Welt, sondern in große, würdige Verhältnisse geht. Alles deutet nun auf einen höheren,

den Menschen „über sich hinaus mutenden" Zustand. Ein Paradies, so nennt der Hochgemute, wie Adam zum Leben erweckt durch den Finger des strahlenden Gottes, die Runde, in die er eingeschlossen ist. Es ist eine innere Läuterung, eine Weihe zu großen Taten, die er hier empfängt.

Von den Tälern hinweg wendet sich sein Blick aufwärts, den Gipfelriesen zu, die schon vom ewigen Lichte bestrahlt sind. Wie Manfred jubelt er dann, als die Sonne selbst hervortritt, dem glorreichen Ball entgegen. So, wie er einst in magischem Bestreben im Morgenrot mit ihr sich zu vermählen, dann im Abendschein der Enteilenden nachzufliegen sich sehnte, ist sie auch jetzt für ihn das Sinnbild höchster Wünsche geblieben. Doch er erträgt ihren Anblick nicht, geblendet wendet er sich hinweg. Und sofort wird ihm, dem Gereiften, diese sinnlich schmerzende Erfahrung zum sittlichen Gleichnis. Einst hatte er sich dem Ideal entgegengestürzt, hatte gewähnt, das ewige Licht der Göttin trinken zu können, nun erschreckt ihn das ungeheure Phänomen, bringt ihn zur Selbstbesinnung und kehrt sein Auge ins Innere. Auch hier bricht, aus den ewigen Gründen der Seele, ein Flammenübermaß und Feuermeer hervor, das der Mensch nicht zu bewältigen vermag. Er möchte das Unerreichbare zur reinen Leuchte seines Lebens machen, aber es verzehrt ihn. Die irdischen Leidenschaften mischen sich darein, Liebe und Haß. Kein lauteres Glück, kein idealer Friede ist uns beschert, sondern nur der Wechsel von Freude und Schmerz, keine ewige Sonne, sondern Tag und Nacht, wie der Sohn des Chaos dem Titanen einst erklärte. „Ich brachte reines Feuer vom Altar, Was ich entzündet, war nicht reine Flamme," so klagte der Dichter selbst. Und so hatte auch sein Faust dereinst gestöhnt: „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an"... Aber damals tat er nur verzweifelt auf den kühnen Flug der Phantasie zum Ewigen Verzicht und sah mit Entsetzen dem Leben ins sorgenvoll verzerrte Antlitz — nun kehrt er sich kühn und getrost der Erde zu, in deren frühlingshaften Morgen-

nebel er sich hüllen läßt, wie in einen Schleier, der ihn vor dem Blendwerke des Unmöglichen schützen soll.

„So bleibe denn die Sonne mir im Rücken", lautet sein mannhafter Entschluß. Er sucht nicht mehr das Unbedingte und Ewige, sondern er hat die Schranken des Menschlichen und Irdischen erkannt. Ein ganz anderes Symbol glänzt ihm jetzt vor. Auf dem Wasserfall, der brausend über die Felsen stürzt und dem er sich zugekehrt hat, als dem erhabenen Bilde, das der Größe der in seiner Seele tosenden Gefühle entspricht, erblickt er einen Regenbogen. In diesem Zeichen, dem Widerschein der göttlichen Sonne, beruhigt und festigt sich sein Gemüt. Es verbürgt ihm die Dauer im Wechsel, das Ruhende in der Erscheinungen Flucht und wird ihm zum Spiegelbild des menschlichen Bestrebens; denn dem Geschlecht des Prometheus ist wohl bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht aber das Licht, und das Wahre vermögen wir niemals unmittelbar zu erkennen, sondern nur im Beispiel und Symbol. So hat der Dichter zu wiederholten Malen das Verhältnis des Irdischen zum Ewigen bestimmt. Auch hat er immer wieder das wundersame Farbenspiel des Regenbogens poetisch in kleinen Liedern ausgedeutet. Wie dem „Gestalt liebenden" Volke der Griechen wird ihm und seinem Faust, der einst das Unerforschliche gesucht und jetzt es stille zu verehren gelernt hat, die Iris wieder zum Götterboten und Friedenszeichen, er weiß und bescheidet sich dabei, daß alles Irdische nur ein Gleichnis des Himmlischen ist, daß wir den ewigen Sinn unseres zeitlichen Daseins stets nur an bunten Spiegelungen zu erblicken vermögen: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." So berührt sich dieses Schlußwort des sinnenden Faust mit dem letzten Ausspruch des mystischen Chors am Ende der Tragödie und erleuchtet, dem Prolog im Himmel entsprechend, als die Summe der Weisheit des Erdenkämpfers in einem hochgestimmten Vorspiel die ganze Strecke des Dramas, des bunten und reichen Heldenlebens, mit der Fackel seiner vorherverkündeten Idee, dem geistigen Bande, das

die einzelnen Teile der Handlung, die für sich bestehenden Weltenkreise, trägt und umschlingt.

Kaiserliche Pfalz

Saal des Thrones

In seiner glänzendsten und farbigsten Erscheinung soll das Leben alsbald aufgesucht werden, in einer Gestaltung, die es nur als Spiel, als Illusion erkennen läßt: Am Kaiserhof. Wie einst Fausts Fahrt in die kleine Welt beim nichtigen Gelage der Auerbachsgesellen begann, die sich in ihrem dünkelhaften Banausentum über Kaiser und Reich und Kanzler belustigten, so führt der Weg ins höhere Dasein zunächst an das Lager des Fürsten selbst. Wo es sich befindet, ob in Augsburg oder in Frankfurt, wie es ursprünglich geplant war, welcher deutsche Kaiser gemeint ist, läßt der Dichter unbestimmt. Es genügt ihm, mit diesem Zug der alten Sage zu folgen, deren dürftigen und rohen Stoff er zu meisterlicher Exposition zu benützen weiß. Mephistopheles wird als Mammonsteufel eingeführt, Faust erblickt im Karneval den ersten Reflex der antiken Welt, tritt bei den befohlenen Geistererscheinungen zum erstenmal in Beziehung zu Helena und gewinnt hier die Gelegenheit zu kriegerischen Taten, zu Besitz und Herrschaft. Wann und wo sich die beiden magischen Gefährten wieder vereinigt haben, müssen wir nach den Skizzen und Entwürfen „supplieren". In einer Szene, wie etwa in „Wald und Höhle", nähert sich der Versucher dem innerlich gereinigten Helden und lockt ihn durch Vorspiegelung neuer, höherer Genüsse und einen angeblichen Wunsch des Kaisers an dessen leichtfertigen Hof, während Faust seine Träume von Ehre, Ruhm und Macht verwirklicht sehen will. Nach anfänglichem Streit einigen sich beide zur Mantelfahrt in die glanzvolle Welt, wo jeder zu seinem Ziel gelangen zu können hofft.

In der kaiserlichen Pfalz erst treffen wir sie wieder. Im Thronsaal ist der Staatsrat in Erwartung des Monarchen ver-

sammelt. Trompeten verkünden sein Erscheinen, das prächtig gekleidete Hofgesinde tritt vor, und der Herrscher besteigt seinen Sitz. Er begrüßt in kurialem Tone seine Getreuen, und sofort die ersten Worte charakterisieren ihn: Er vermißt neben dem Weisen, dem Astrologen, der zu seiner Rechten Aufstellung genommen hat, den Narren. Zu ernster Beratung gekommen, verlangt er nach dem Spaßmacher. Ungemein dramatisch spielt sich der nächste Vorgang ab, mit der Kunst knapper Rede, die Goethe so oft in der Exposition seiner Balladen, wie z. B. in der Einleitung des „Sänger", bewährt hat. Ein Junker meldet, daß der fette Narr gleich hinter dem Kaiser zusammengestürzt, ein zweiter, daß an Stelle des Toten oder Trunkenen ein fratzenhaft aufgestutzter Anderer getreten sei — und da ist dieser auch schon selbst: Mephistopheles. Wie der Alchimist in Hans Sachsens Spruchgedicht von der „Historia Keyser Maximiliani" hat er sich trotz der ihm vorgehaltenen Hellebarden eingedrängt und kniet bereits am Throne. So kühn diese rasche Einführung des Teufels ist, die die Beteiligten kaum zur Besinnung kommen läßt, so geistreich und genial weiß sich Mephisto allerhöchsten Ortes sogleich zu empfehlen und einzuschmeicheln. Mit einem Rätselwort, wie einst dem Faust, stellt er sich auch dem Kaiser vor, mit einem Widerspruch, wie ehemals; denn daraus besteht ja sein Wesen. Aber dieses Mal ist es eine Frage, die der Kecke an den Herrscher richtet, und die Antwort bedeutet ihn selbst, die Auflösung heißt: der Narr. So ungehalten der Kaiser ob des dreisten Spieles sich gebärdet, es hat ihn doch in die beste Laune versetzt; er weist vergnügt die Rätsel seinen Beratern, Mephisto aber ihre Deutung zu und stellt ihn als seinen neuen Hofnarren an. Indes er ihn an seine linke Seite winkt, murmelt die Menge halb verdrossen, halb neugierig, in kurzen, abgerissenen Sätzen über das geheimnisvolle Ereignis, den alten Narren, das „Faß", dem neuen „Span" gegenüberstellend — in unübertrefflicher Kürze ist eine Massenszene geschaffen, stürmisch und ganz realistisch und doch vom Zauberhauch des Über-

natürlichen umwittert. Der Boden für eine magische Tätigkeit der beiden Hauptpersonen ist in einer unvergleichlich stimmungsvollen Weise bereitet.

Die Zustände am Hofe und im Reiche enthüllen sich. Ein Bild des Lebens und der Welt wird aufgerollt, wie es *nicht* sein sollte. Es ist kein geordneter Kosmos, sondern ein wüstes Chaos, in das wir da schauen, so recht das Feld für Mephistos neue Wirksamkeit. Es herrscht hier die *Anarchie*. An der Spitze des faulen, morschen Staates steht ein *Kaiser*, dessen Willensschwäche und Vergnügungssucht die allgemeine Zerrüttung verschuldet und befördert. Eine typische Figur, wie alle seine Trabanten, soll er nicht etwa eine festumgrenzte Phase des heiligen römischen Reiches deutscher Nation verkörpern (obwohl wir durch ihn an eine Erscheinung teils wie Maximilian I., teils wie Rudolf II. erinnert werden), sondern überhaupt die dunkle Zeit feudalen Herrschertums, eine geistig beschränkte Vergangenheit, aus der sich Fausts ins Helle strebender Wille in lichtere Regionen erheben und ins Weite und Freie kämpfen kann. In dieser germanisch düsteren Welt wird vom Dichter sofort zu Beginn des Dramas ein Gebilde geschaffen, worin sich als seinem Kontraste später die strahlende Schönheit des Griechentums spiegeln soll. Der Kaiser ist ganz seiner hohen, schweren Aufgabe entfremdet, ihm fehlt jeder Ernst, alle innere Würde. Seine Gedanken gelten nicht dem verantwortungsreichen Amt, wozu er bestellt ist, sondern nur sich selbst und seinem Vergnügen; seine einzige Sorge in dieser unheilvollen Zeit ist — das *Karneval*. Glücklich und günstig erscheint ihm, dem nur auf heiteren Genuß Bedachten, der Stern, worunter sich seine Berater versammelt haben, indes sich mehr und mehr um ihn der Horizont verdüstert. Ein Tor und Narr, wie für das Element geboren, in das zu stürzen er bereit ist: in die verkehrte Scheinwelt der Mummenschanz. So, in dieser unverhüllten Gesinnung, leichtfertig und gutmütig, tritt er vor seine Getreuen und eröffnet den Staatsrat, den er nicht verhindern kann. In vier

Ämtern ist diese höchste Körperschaft vertreten, durch den Kanzler, den Heermeister, den Schatzmeister und den Marschalk. Der Kaiser hat nicht umsonst nur widerwillig der Qual dieser Stunde entgegengesehen; denn was jene Würdenträger vorzubringen wissen, jeder in seinem Regimente, ist der gleiche traurige Text, dieselbe dumpfe Melodie: Not und Klagen.

Der Kanzler, ein hoher Geistlicher, der spätere Erzbischof, beginnt seine Jeremiade mit einer salbungsvollen Einleitung, damit er sich mit dem trüben Thema, das er behandeln muß, die Gunst seines Herrschers nicht verscherze. Er vindiziert ihm die höchste Tugend als einen gottgewollten Schmuck, wie einen Heiligenschein: die Gerechtigkeit. Alle ihre Voraussetzungen sieht der Schlaue bei ihm vereinigt: Verstand, Güte, Willigkeit. Aber machtlos versagen diese Eigenschaften der Majestät angesichts des Zustandes, den er nun eröffnet. Er beleuchtet das Innere des Staatskörpers, und seine Diagnose findet ein unheilbares Fieber, einen Herd von Übeln, wovon das eine an Schädlichkeit stets das andere übertrifft. Die Ungesetzlichkeit ist zur Regel geworden, anstatt der Weisheit und der Ordnung waltet der Wahn und die Unform: das Ganze liegt wie ein Chaos vor den Augen des hochgestellten Betrachters, lastet wie ein schwerer Traum auf seiner Seele. Die Gewalt geht vor Recht, der Raub an jedem Gut findet keine Sühne; denn jeder Missetäter hat seine Helfershelfer, die hilflose Unschuld allein ist verdammt, der ohnmächtige Richter selbst ist, vom Bösewicht bestochen, zum Verbrecher geworden. Dieses Bild, schwarz in schwarz, das sein Maler am liebsten ganz verhängen möchte, weiht uns in die Verhältnisse ein, die zum späteren Bürgerkriege führen, dem allgemeinen Aufruhr, der die Stellung des Kaisers selbst bedroht und erschüttert.

Das düstere Gemälde erhält keine lichteren Farben durch die Schilderung, die der Heermeister nunmehr an seinem Teile entwirft. Wie das Staatsgebäude im Innern verwüstet ist, so wanken auch die Mauern, die es stützen. Der Zwist und Wider-

ſtand der einzelnen Gewalten liegt ſchon am Tage, der Krieg iſt, wenn auch nicht entbrannt, ſo doch angefacht. Überall herrſcht die rohe Fauſt. Die Bürger trotzen in ihren feſten Städten, die Ritter auf ihren Felſenburgen den Befehlen des Kaiſers, die Söldner des Reichsheeres meutern wegen des rückſtändigen Lohnes, in deſſen Erwartung allein ſie noch bei der Fahne bleiben, die beiſtandspflichtigen Könige, die der römiſchen Majeſtät unterworfen ſind, verweigern ihre Hilfe. Troſtlos iſt auch der Bericht des Schatzmeiſters. Zu den furchtbaren Mißſtänden der Rechtloſigkeit und des mangelnden Schutzes kommt die Geldnot. Man ſitzt auf dem Trockenen. Die Subſidien der Bundesgenoſſen, eine Hauptquelle für die Einnahmen des Staates, bleiben aus, die ſtets wechſelnden Grundbeſitzer verweigern die Abgaben, die Regalien ſind verſchleudert; jedes Intereſſe für das öffentliche Wohl iſt erloſchen, ſelbſt die Leidenſchaften der Parteien — ſeien es nun Guelfen oder Ghibellinen, wie der Dichter gerne feindliche Gegenſätze bezeichnet — ſind bei der allgemeinen Lethargie entſchlafen. Nur die Selbſtſucht und der Eigennutz ſind wach. Jeder füllt den eigenen Beutel, und die Kaſſen des Staates bleiben leer. Die komplementären Farben zu dieſem Gemälde liefert der oberſte Hofbeamte, der Marſchalk. Er beſtätigt die alte Erfahrung: Je toller es im öffentlichen Weſen zugeht, deſto üppiger blüht die Genußſucht der einzelnen; je näher der Ruin, deſto gieriger die Lebensluſt und Sinnlichkeit. So war es im alten Rom wie im neuen Frankenreiche. Man tanzt auf einem Vulkan. In der Küche iſt noch großer Vorrat; denn die Naturalien treffen noch ein. Aber im Keller geht es, bei der Schlemmerei der edlen Herren, auf die Neige. Unendliches „Geſäufte" aber, ſo ſpricht der Hofmarſchall mit dem derben Hans von Schweinichen, das nationale Laſter, das uns, wie Hamlets Volk, verrufen macht in Oſt und Weſt, herrſcht nicht nur bei dem Adel, ſondern auch in den unteren Schichten, im Hof- wie im Ratskeller — ein ekelhafter Anblick hier wie dort. Das Ende des Liedes lautet darum beim

Marschalk wie beim Schatzmeister, für die Hofkasse wie für die Kammer: Schulden, Wucherzinsen, Verpfändungen künftiger Einnahmen. Man lebt nicht bloß von heute, sondern von morgen. Die Vorschüsse verschlingen die Gegenwart, das tägliche Brot wird, weil unbezahlt, zur Unzeit verzehrt, es kommt, wieder mit dem schlesischen Ritter gesprochen „vorgegessen" auf den Tisch.

Das sind die unerquicklichen Rätsel, die der Kaiser von seinen Räten erwartet hatte und deren ernster Inhalt ihn, der sich doch nur amüsieren will, so wenig unterhält. Darum verlangt er auch ihre Lösung vom neuen Hofnarren, den er ironisch fragt, ob er nicht auch noch von einer Not zu berichten wisse. Der listige Teufel aber singt kein Klagelied. Der Lügner und Heuchler erblickt bei allem Jammer nur den Glanz, der ihn umstrahlt und worin er sich sonnt. Der Schmeichler redet der Majestät, die auf diesen Sirenengesang so gerne hört, die Hoffnungslosigkeit der Lage aus und betört den Toren mit der Wahnvorstellung seiner Allmacht. Der Stern, der die Finsternis der allgemeinen Auflösung verscheucht — solche Bilder gehen dem schwachen Monarchen gar lieblich ein. Die Menge aber, die wieder in verteilten Stimmen murrt, hat den verlogenen Schalk und sein Vorhaben durchschaut. In der Tat beginnt er seine Karten aufzudecken, sein Projekt langsam zu enthüllen: Die Geldnot — denn das ist der springende Punkt, der Nerv der Sache für Reich und Hof und besonders für ihr Oberhaupt — ist zu beseitigen durch die Hebung der vergrabenen Schätze, und diese gehören Kraft alten Rechts dem Kaiser. Das ist das Thema, das er nun beharrlich durchführt; denn es zielt auf die Unentbehrlichkeit dessen, der das verscharrte Gold zu finden weiß, den Magier: „Begabten Manns Natur- und Geisteskraft".

Wir stehen wieder an einem jener Punkte, wo sich die Faustdichtung auf weltgeschichtliche Höhe erhebt, wenn Goethe nun den Kanzler auf Mephistos Worte replizieren und ihm Wider-

ſtand leiſten läßt. Der gleißneriſche Pfaffe vertritt, wie ſchon im Entwurf der Geiſterſzene, wo er mit Auguſtins Worten die Tugenden der Heiden ſchilt, den engen Standpunkt kirchlicher Befangenheit. Es iſt jedoch nicht allein die geiſtliche Enge, die der Dichter hier eifern läßt, wie er ja in dem Kanzler zugleich auch, der Reichsgeſchichte folgend, eine politiſche Figur geſchaffen hat, ſondern alles das, was Goethe ſonſt mit Pfaffentum bezeichnete, die in irgendein Dogma eingepferchte Geſinnung, die ſeinem eigenen, hohen, klaren, freien und weiten Geiſt und Herzen widerſtrebte. Und darum ſpricht aus dem Kanzler nicht nur der finſtere Wahn des Mittelalters, ſondern aller Zeiten. Der Pfaffe und der Teufel, der Gegenſatz, der uns zu Beginn der Gretchentragödie ſo humorvoll anmutete, erhält hier, der Würde der fortgeſchrittenen Handlung gemäß, ſeine hiſtoriſch ernſte Bedeutung.

„Natur und Geiſt" hat Mephiſto ins Treffen geführt, und dieſe Waffen bringen den chriſtlichen Zeloten in Harniſch. Es ſind die beiden Mächte, gegen die der Fanatismus der Kirche mit Feuer und Schwert gewütet, die ſie als gottlos, ſündhaft, teufliſch gebrandmarkt hat. „Ihr Zwitterkind", der Zweifel, den die neuerwachte Philoſophie als den Beginn der Weisheit und das Fundament des Seins erkannte, dünkt dem auf ſein credo eingeſchworenen Erzprieſter das greulichſte aller Weſen, eine Mißgeburt. „Mit Recht verbrennt man Atheiſten." Man ſieht hinter der Geſtalt des Fanatikers die Scheiterhaufen der Kirche lohen und unerhörte Menſchenopfer fallen zur Ehre ihres Gotteswahns. Nicht nur ein Geiſt wie Giordano Bruno wird heraufbeſchworen, ſondern alle jene Märtyrer und „Halbmärtyrer", wie Roger Baco oder Galilei, von denen Goethe, die Geſchichte und Tragödie der Wiſſenſchaft überblickend, meinte: „Daß man ihn der Irrlehre angeklagt, hat er mit allen denen gemein, die ihrer Zeit vorlaufen; daß man ihn der Zauberei bezichtigt, war damals ganz natürlich. Aber ſeine Zeit nicht allein beging dieſe Übereilung, daß ſie das, was tiefen, unbekannten, feſtgegründeten, konſequenten, ewigen Naturkräften möglich iſt, als dem Willen

und der Willkür unterworfen, als zufällig herbeigerufen, im Widerstreit mit Gott und der Natur gelten ließ." Diese Vorläufer ihrer Zeit, die Ketzer und die Hexenmeister, die, wie Goethe anderwärts meint, die Kirche von jeher als gleichlautend behandelte, sind für den Kanzler nur pöbelhafte, die Staatsordnung verderbende Dummköpfe. Zwei Geschlechter aber heben sich strahlend und würdevoll von diesen Gemeinen ab, die geborenen Stützen des Thrones: „Die Heiligen sind es und die Ritter." Dafür erhalten sie auch Kirche und Staat zum Lohne.

Es gehört zu den genialen und zugleich diabolischen Eingebungen unseres Dichters, daß es der Teufel ist, der diese pfäffische Rede, eine oratio pro domo in des Wortes eigentlichster Bedeutung, widerlegt. Der gereizte Mephistopheles, den der Kanzler als Narren mit jenen verworrenen Geistern in nahe Verwandtschaft gebracht hat, wird, wie einst in der Schülerszene bei der Kritik der Fakultätswissenschaften, zum Sprachrohr Goethes, er ereifert sich wie Faust gegenüber Wagner, wenn er die Ketzer wider den beschränkten Fanatiker in Schutz nimmt. „Geist ist Teufel" hatte dieser ausgerufen, ohne zu merken, daß es der Satan selbst ist, der ihn hier beim Kirchenkragen hat. Mephisto ist in der Tat, wenn auch in ganz anderem Sinne, als es gemeint war, der Vertreter des Geistes, der den massiven Glauben des gelehrten Herrn mit vernichtendem Spott auf seine deutliche Formel bringt. Es ist der krasse, hanebüchene Materialismus, was sich da als höchste Wahrheit im Munde der Priester gebärdet. Das Geistigste ist zum Kulte gemeiner Sinnlichkeit herabgesunken, aus dem lebendigen Gotte ein toter Götze geworden. „Tasten", „fassen", „rechnen", „wägen", „münzen" will man das Unfaßbare und Unbegreifliche, mit Augendienst das Unsichtbare schauen, mit plapperndem Munde das Unbenennbare bekennen. Was sich nur in der Natur und im Geiste offenbart, verdammt man zum Gefängnis körperlichen Daseins. Diese Heiligen und Ritter haben das Heiligste und Würdigste entweiht. Das ist der Sinn der Anklage des Teufels. Er ist gegen-

über dem hohen Geistlichen, dem „Heiligen", zum Verteidiger Gottes, zum advocatus Dei geworden. Die Rollen der Vertreter des guten und bösen Prinzips sind in grotesker Weise vertauscht. Diese Ironie schafft im Verein mit dem soeben entrollten Bilde des zerklüfteten Reiches eine dämonische Stimmung, die sich über die ganze Szene breitet und als ein Narrentanz größten historischen Stiles der harmlosen Mummerei des folgenden Auftritts ebenso wirksam entgegengesetzt ist wie sie ihr präludiert.

Dem Kaiser, dem nur das lustige Karneval und Schönbartspiel im Sinne liegt, ist dieser ernste Disput, diese heilige Konversation nicht angenehm; sie dünkt ihm eine unwillkommene, theoretische Fastenpredigt. Er drängt darum auf das praktische Ziel, die Beschaffung des Geldes. Mephisto spielt seinen Trumpf aus und deutet auf den in Kriegsläuften versteckten Mammon hin. Alle die Geldbedürftigen, Marschall, Schatz- und Heermeister stoßen ohne Skrupel auf das lockende Blendwerk zu, nur der Kanzler wittert satanische Schlingen. Doch der Teufel ist nicht in Verlegenheit. Er holt sich einen Bundesgenossen, sichert sich einen Kronzeugen, den Astrologen, wenn auch auf seine, altherkömmliche, betrügerische Art: indem er ihm seine Aussage einbläst. Das Schauspiel wird immer verwickelter und frecher. Der Narr und der Phantast haben sich zu einem Schelmenstück vereinigt und singen hier ihr bekanntes Lied. So durchschaut das mißtrauische Volk als Chorus ihr lügenhaftes Tun. Der Astrolog gehört durchaus in dieses Zeitbild und an diesen Hof, zu diesem leichtgläubigen Fürsten, der trotz allen Mißgeschickes, das ihn umgibt, in den Sternen „Glück und Heil geschrieben" sieht, wie er auch dem Dichter, der sich selbst in seiner Lebensbeschreibung die Nativität gestellt hat, eine wohlvertraute Erscheinung war. Der Aberglaube, auch in dieser Form, nach Goethes Spruch, die Poesie des Lebens, bringt in das Spiel der Farben, woran wir es hier zu erkennen haben, eine neue Tönung. Was Mephisto durch den Mund des Astrologen kündet, bedarf keiner Weisheit und keiner Durchforschung der Himmelsräume. Was er über

die Konstellation, über Planetenhaus und Sternstunde verrät, bedeutet nichts als Wortgeklingel und erinnert bedenklich an den Hokuspokus seiner Zauberformel beim Tischwunder in Auerbachs Keller. Es ist eine Geheimtuerei ohne Sinn, eine bloße Vergleichung ohne Folge. Sonne, Mond und Sterne werden durch die Namen der Metalle ersetzt; mit diesem Doppelsinn der alten Planeten wird ein leeres Spiel getrieben und der Schein erweckt, als ob man hier in verborgene Zusammenhänge der Natur blicken könne. Kein Wunder daher, daß den Kaiser das Vernommene ebensowenig überzeugt, als es die Enttäuschung der Menge verhindert, die über diese abgedroschenen Späße der Kalendermacher und den neuen Betrüger murrt.

Mephistopheles aber läßt sich durch diese Anzüglichkeiten nicht im geringsten anfechten, er ist und bleibt der Herr der Lage, regiert und lenkt die Begierden der Masse. Höhnisch verurteilt er deren unwissenden Aberglauben. Was sie für ein Wunder hält und nur durch Zaubermittel erreichbar wähnt, durch die Alraunwurzel, die zu den Schätzen führt, und den schwarzen Hund, der diese bewacht, das ist ihm, dem Vielbewußten, ein Vorgang der Natur. Der Mammonsteufel vertritt hier die Lehre und Praxis der Metallfühler, die für den — selbst mit so sensiblen Kräften begabten — Dichter stets das größte Interesse hatte und die er geheimnisvoll in seinen, von verborgenen und doch überall wirksamen Naturgewalten erfüllten „Wahlverwandtschaften" und in den „Wanderjahren" verwertet. Es ist der Ausfluß der suggestiven Dämonie des unheimlichen Verführers, wenn nun die Volksmenge auf seine bloßen Worte hin die Wirkung unbekannter Reize im Fuß, im Arm, im Rücken zu verspüren glaubt, zugleich ein Schauspiel von grotesker Komik, das die Szene aufs neue in das Bereich des Märchens, der reinen Illusion, erhebt. Man fühlt sich hier wie in der Welt von „Tausend und Eine Nacht" befangen.

Der Herrscher der realen Welt dagegen, der sinnliche Kaiser, schwärmt gar nicht für die Phantastik solcher Träume; er drängt

auf ihre Verwirklichung und möchte allenfalls mit eigner Hand die verborgenen Schätze heben, den begrabenen „Hund" und „Spielmann" selber schauen. Seine Drohung, den Teufel, wenn er lüge, zur Hölle zu senden, bringt den Humor des Auftritts auf den Gipfel. Mephisto sprüht von übermütiger Laune und läßt nun erst recht seine Lügenkünste spielen. Die Bilder, die er von den unterirdischen Reichtümern ausmalt, sollen die Gier seiner Zuhörer bis zum äußersten aufstacheln. Dabei befolgt er seine alte Methode, mit der einen Klaue zu nehmen, was er mit der andern gegeben hat. Er umhüllt seine Verheißungen mit dem Schleier des Mysteriösen und bietet nicht etwa selbst seine Kräfte an, die Schätze ans Tageslicht zu fördern, ja, er verweigert sie dem Kaiser, der sie von ihm heischt. Es ist die höchste Ironie, wenn er, der Teufel, inmitten dieser verlotterten, verfaulenden Umgebung das Prinzip der Tätigkeit vertritt und, wie einst dem nach Verjüngung begierigen Faust in der Hexenküche, dem bequemen Herrscher die Bauernarbeit, das Graben mit Hacke und Spaten, empfiehlt. Mephistopheles als Prediger gesunder, natürlicher Tätigkeit: die verkehrte Welt! Sobald jedoch der lüsterne Kaiser sich zu der Anstrengung bereit erklärt, ändert er seinen Ton und springt von dem Versprechen ab, an dessen Erfüllung der Geizige gar nicht denkt. Die salbungsvollen Worte, die er dem Astrologen einbläst, könnte selbst ein „Heiliger" wie der Kanzler gesprochen haben: Zuerst den Himmel zu versöhnen, bevor man die irdischen Geschäfte betreibe. Alles mit Maß und Ziel, alles zu seiner Zeit — das ist die Lehre des frommen und weisen Höllenpriesters. Der Kaiser versteht sie auf seine Art. Den Glauben zu stärken, um für wunderbare Dinge gerüstet zu sein, Gott zu dienen, damit er uns helfe, heißt bei ihm, die kirchlichen Feste feiern, wie sie fallen. Zuerst das Karneval — und dieses je toller desto besser — dann den Aschermittwoch zur „erwünschten" Buße und Kräftigung. Unter Trompetenschall, wie sie gekommen sind, verlassen die Edeln — Exeunt heißt, wie bei Shakespeare, die gravitätische Bühnen-

weisung — die Bretter, die eine Welt bedeuten, worin der „Narr" Mephisto der einzig Vernünftige ist. Er hält mit Fug und Recht den Abziehenden den Epilog: Selbst wenn ihnen das Glück alles bescherte, was sie von ihm erwarteten: Reichtum, Macht und Gesundheit, sie verdienten es nicht, weil sie es nicht zu schätzen wüßten; denn zur Verwertung der Panazee, des Steins der Weisen, gehört notwendig der — Weise.

Einem bizarren Märchen gleich, hat das bunte Spiel des Lebens begonnen, in ein Reich ließ uns der Dichter blicken, das wie verzaubert ist: Ein Kaiser und sein ganzer Hofstaat verhext durch einen Dämon, der alles leitet und verführt. Es ist der unheimliche Auftakt zu schweren Verwickelungen, die in der Ferne drohen. Mit ihm kontrastiert nur scheinbar, aber um so wirksamer, das nächste Bild, das aufgerollt wird. In Wahrheit liefert es die komplementären Farben dazu; denn es zeigt uns die leichtfertige Welt in ihrer ganzen Äußerlichkeit, das hohle Leben *nur* als Abglanz, als Traum und Schale, ohne Ziel und ohne Kern. Sein Sinn und Ernst verflüchtigt sich zum glänzenden Schaum des lustigen, wilden Karnevals.

Weitläufiger Saal

Der Gedanke, in einem *Maskenzug* die Scheinherrlichkeit eines zerfallenden Reiches und Hofes widerzuspiegeln, entsprang der eigensten Erfahrung Goethes. Es ist wiederum seine egozentrische Betrachtung der Welt, die hier zur Geltung gelangt und — in des Wortes engster Bedeutung — triumphiert. Am Ausgang des heiligen römischen Reiches deutscher Nation war auch er gestanden, hatte auch sonst „Throne bersten" und „Reiche zittern" sehen, und in dem kleinen Herzogtum, das er regieren half, es satt bekommen, „die Feste der Torheit zu schmücken". Aber er hatte sich auch damit getröstet, solchen Tand als Künstler zu traktieren. „Maskenzüge" hatte er bis in sein siebzigstes Jahr hinein zur Verherrlichung und geistigen Erhöhung des Weimarer Treibens gedichtet, wie er zuvor in Hans Sachsens Manier

ſeine Faſtnachtſtücke ſchrieb, worin er das Jahrmarktſpiel des Lebens, ſo wie es ihm erſchien, in den Guckkaſten oder auf die kleine Bühne ſeiner Bude bannte. Dann hatte er mit offenen Künſtleraugen das römiſche Karneval als „ein anderes bedeutendes Naturerzeugnis und Nationalereignis“ in dem „Gang der Torheiten“ erkannt und ſeine typiſchen Ausdrucksformen mit der Feder feſtgehalten, in einer von befreundeten Malern illuſtrierten Schrift, die auch dem äußeren Sinn das fremdartige Schauſpiel, das bei aller Frechheit „doch in einer gewiſſen Form und Schicklichkeit ablief“, näher bringen ſollte.

Eine ganze Reihe von Motiven ſpukte hier ſchon der ſpäten Mummerei ſeines „Fauſt“ vor: die zierlichen Landmädchen, die Fiſcher, die Pulzinelle und Quacqueri, Priapea von ſeiten der Männer, Erotiſches der Weiber und Mädchen, der torkelnde Bäckerknecht, Pracht- und Staatswagen, die Garde des Papſtes, das Moccoliſpiel vielleicht auch als Vorläufer des Flammenzaubers oder die frauenhaft verkleideten Kutſcher nebſt ihrem Anhange als Vorbilder für die Geſtalten des Knaben Lenker und des Geizes. Mit dieſen Erinnerungen verbanden ſich die Eindrücke aus der Beſchreibung des Athenäus von dem Aufzug des Ptolemäus Philometor, die Goethe am 26. Februar 1827 geleſen hatte, ſowie der bildneriſchen Schöpfungen Mantegnas und beſonders der Florentiniſchen Trionfi zu dem kunſtvoll aufgebauten Prachtzug der Mummenſchanz. Dem italieniſchen Sammelwerke vor allem entlehnte der deutſche Dichter die gruppenweiſe verteilten, ſich ſelber — mit einem Noi siam' — vorſtellenden Figuren der Landleute, Blumen, Früchte, der galanten Frauen, der Witwe, die ihre Tochter zu Markte bringt, der Geſpielinnen, Fiſcher, Vogelſteller, Pulzinelle, Paraſiten, des Trunkenen mit ſeinem Lied und Refrain (Trinche, trinche) und der Poeten; ſodann die mythiſchen Geſtalten der Parzen und Furien, die Allegorie der Klugheit, die die beiden tyranniſchen Mächte des Lebens, die Furcht und die Hoffnung, gebändigt hält, den Aufzug des Reichtums und Geizes, des Waldgottes Pan mit ſeinem Gefolge.

Diese Trionfi und Carri, diese Masken und Gesänge aus dem Zeitalter der italienischen Renaissance sind es, die an den deutschen Hof verpflanzt wurden. Schon der weitläufige, verzierte und aufgeputzte Raum mit seinen Nebengemächern erinnert an den Süden, an den römischen Korso mit seinen Seitenstraßen, die, zu dem Feste des Karnevals mit Teppichen behängt, nach des Dichters Beschreibung, „zu großen Sälen und Galerien umgebildet" wurden. Ausdrücklich aber betont der Herold, der, wie in Goethes Maskenzug der „Romantischen Poesie", das vorüberwallende Gepränge erklärt, den italienischen und heiteren Charakter der Mummenschanz, die er den düsteren, deutschen Teufels-, Narren- und Totentänzen entgegensetzt, dieser Errungenschaft des Kaisers von seiner Romfahrt, wo er sich — durch den Pantoffelkuß — nicht nur die Krone, sondern auch die Narrenkappe holte. Die Nutzanwendung und Fabel, die der Herold aus seinem kurzen, geschichtlichen Abriß zieht, daß die Welt auch ohne Karneval in ihrer tausendfältigen Narrheit ein einzig großer Tor bleibe, trifft besonders auf diejenige zu, zu der er hier spricht.

In wundervoller Steigerung entfalten sich nun die Bilder farbigen Lebens, dessen Spiegelung der Sinn des Maskentreibens ist; denn der Dichter begnügt sich nicht mehr, wie einst, mit einem Ausschnitt des menschlichen Daseins, sondern er überschaut es in seiner ganzen Fülle. Er führt uns von den unteren Regionen in immer höhere Sphären, vom Reiche der animalischen Natur in das Gebiet des Geistes und der großen Leidenschaften. „Zum höchsten Dasein immerfort zu streben", erscheint auch als Zweck dieses Spieles mit dem Leben, dieses Abbildes seiner bloßen Form. Dieser Abstufung entsprechen auch die Vertreter der einzelnen Lebenskreise. Zuerst das Volk, zumal das ländliche, mit seinen unverhüllten Trieben. Die jungen Florentinerinnen preisen mit den künstlichen Blumen, die sie tragen, zugleich sich selber an, sind kokett und naiv, dem Naturell der Frau entsprechend, die ihre Schönheit mit Bewußtsein schauen

läßt, die nicht nur für ſich, ſondern auch noch für andere blüht. Sie gleichen ihren Waren, die einzeln ihr Weſen ſelbſt verkünden. Sie verwandeln alles in Zierde und Schmuck, den friedlichen Olivenzweig und den nützlichen Ährenkranz, vereinigen die künſtliche Mode mit der Einfalt der Natur, ganz wie auch die ſtille Roſenknoſpe in Wettbewerb tritt mit dem Phantaſiekranz und -Strauße — ein Sinnbild des Verſprechens und Gewährens.

Einen ſatteren, kräftigeren Ton, wie die tiefer geſtimmten Lauten, die ſie gegenüber den zarten Mandolinen der Frauen erklingen laſſen, ſchlagen die Männer, die Gärtner an. Ihr Symbol iſt die reife Frucht, die ſie unter den grünen Laubgängen dem Flor der Partnerinnen beigeſellen, ihr Ziel nicht die ſinnige Augenweide, ſondern der derbe Genuß. Schon zeigt das Leben ſeine bedenklicheren Seiten, ſeine trüberen Farben: die Mutter, die vergeblich ihre Tochter an den Mann zu bringen ſuchte und ſie nun verkuppelt, ſamt ihren geſchwätzigen Geſpielinnen vermiſchen ſich mit Fiſchern und Vogelſtellern — der Menſchenmarkt hat begonnen. Zu ſeinem vollſtändigen Bilde dürfen groteske Geſtalten wie die ungeſchlachten Holzhauer, die täppiſchen Pulzinelle, die lüſternen Paraſiten und auch der Trunkenbold nicht fehlen. Selbſt das Gelichter der Poeten gehört dazu, aller jener Dichter, die nicht, wie der echte, die ſtille Himmelsenge lieben, ſondern ſich vorlaut zu Markt und Mode drängen, die rohen Volksſänger, die Romantiker jeder Gattung; aber nur der Satiriker, der niemanden zu Gefallen ſchreiben will, kommt in dem Narrenzuge flüchtig zu Worte. Die Nacht- und Grabdichter, die dem (im erſten Drittel des 19. Jahrhunderts ſo beliebten) Vampirismus huldigen, laſſen ſich aus triftigen Gründen entſchuldigen. Der greiſe Goethe, der hier ſeine ganz perſönlichen Gefühle zum Ausdruck bringt, ſprengt mit dieſen proſaiſchen Szenarien den Rahmen und das Gefüge des Maskenzugs und erweitert deſſen Schauplatz wieder einmal zum literariſchen Blocksberg. An Stelle jener Unholde beruft, mit ſeinem

Dichter in Neigung und Abneigung einig, der Herold die stets gefällige und charaktervolle griechische Mythologie.

Eine höhere Weltanschauung als die bloß sinnliche, die bisher gewaltet, ein Blick, der tiefer das irdische Treiben durchdringt, hat die Gestalten ausgeheckt, die nun erscheinen. Mit den Grazien, Parzen und Furien weht uns zum ersten Male der edle Geist und die maßvolle Phantasie der Antike an. Es sind die Mächte, die das Leben schmücken, leiten, verderben. Mit kleinen Änderungen hat der Dichter die mythologischen Figuren übernommen — die zweite der Grazien heißt sonst Thalia, und die Rollen der Schicksalsgöttinnen sind vertauscht — nur die Unheilstifterinnen treten, dem fröhlichen Fest entsprechend, in gefälliger, verjüngter Gestalt dem Zuschauer entgegen und gebärden sich als Störer des Liebesglückes, als Verbündete des Eheteufels Asmodeus und todbringende Rächer der Untreue. Eine reifere Betrachtung der menschlichen Leidenschaften hat auch die Allegorie geboren, die einen Elefanten zeigt, den eine zierliche Frau mit ihrem Stäbchen lenkt, indes auf seinem Turme eine Flügelgöttin thront und zwei gefesselte Weiber ihm zur Seite schreiten: die Klugheit leitet die rohe Kraft und bändigt die Furcht und die Hoffnung, „Versäumen und Übereilen, die beiden größten menschlichen Fehler", wie der Dichter diese zwei „leeren Wesen" bezeichnet — das Ganze gekrönt durch den Sieg, „die Göttin aller Tätigkeiten". Es ist diese Gruppe der Höhepunkt des Zuges, das wahrhaft heroische Symbol. Ihm folgt auf dem Fuße — wieder eine tiefmenschliche Erfahrung — der schmähsüchtige Neid, in einem Doppelwesen, das seinen Namen teils von Zoilos, dem Verkleinerer des Homer, teils von Thersites, dem Lästerer der Helden der Ilias, trägt, wie dieser von Odysseus, nun vom Herold geschlagen wird, sich dann zum Klumpen und Ei zusammenballt und als Sinnbilder seines im Finstern schleichenden Giftes die Otter und die Fledermaus gebiert. Dämonisch umflattert das gespenstige Gezücht das Volk, das sich von dem unheimlichen

Orte hinweg, zum Tanze ſehnt, der bereits in der Ferne begonnen hat. Auch der Herold wehrt ſich vergebens gegen die um ſich greifende Spuk- und Zauberſtimmung, die den anfangs ſo harmloſen Feſtzug umwittert. Schon naht eine neue Erſcheinung, ſo geiſterhaft und gewaltig, daß er ſie nicht zu erklären vermag. Schaudernd ſteht er vor einem Wunder: Im Sturme brauſt ein mit vier Flügelroſſen beſpannter Prachtwagen heran, ohne die Menge zu teilen und zu bedrängen. Ein Knabe lenkt ihn, die Hippogryphen bald bemeiſternd, bald anfeuernd, macht in den kaiſerlichen Räumen ehrfürchtig Halt und verlangt vom Herold gebieteriſch die Deutung ſeines geheimnisvollen Weſens. Der Bezauberte vermag es nicht, nur eine Beſchreibung des rätſelhaften Phänomens wird ihm entlockt.

Der Dialog zwiſchen beiden iſt einer der ſchönſten Kunſtgriffe Goethes. In verweilender, epiſcher Ruhe wird eine hochbedeutſame, über ſich ſelbſt hinaus weiſende Geſtalt geſchildert, eine Allegorie, die alles menſchliche Weſen verflüchtigt, alle Begriffe von Raum und Zeit aufhebt. Goethe hat die Märchenfigur, die der Herold als Adoleszenten mit mädchenhaften Zügen ſchildert, gegenüber Eckermann als die Perſonifikation der Poeſie erklärt, identiſch mit dem ſpäteren Euphorion und den Geſpenſtern ähnlich, die überall gegenwärtig ſein und zu jeder Stunde hervortreten können. So iſt der halbwüchſige Knabe das erſte der Gebilde, worin ſich ein Künftiges ſpiegelt, ein Traum des Dichters, deſſen Gegenſtand — die Dichtung iſt. Der entzückende Genius iſt Goethes eigenſte Erfindung. Indem er ihn unter die Typen einreiht, die ihm ſeine literariſchen und bildneriſchen Quellen an die Hand gaben, erhebt er ſich inmitten des Maskenzugs zu einer Konfeſſion, zu einer Erklärung ſeiner Dichterkraft und Phantaſie, der die Pracht, die wir hier mit unſeren Augen erblicken, zu verdanken iſt. Die Beichte, die er einſt ſeinem jugendlichen Ebenbild im „Vorſpiel“ in den Mund legte, übernimmt jetzt eine Perſon des Dramas, deſſen eigentlicher spiritus rector, deſſen „leitender“ Geiſt hier objektiviert

wird. Der Wagenlenker selbst gibt sich als die Poesie, auch als die Verschwendung zu erkennen, wie er ursprünglich — in einem der Paralipomena — allein genannt wurde.

Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.

In diesem unbezwinglichen Drang wird uns das allegorische Wesen nochmals begegnen und, mit einer wirklichen Persönlichkeit wie kaum einem anderen Dichter und Selbstvergeuder vergleichbar, zum Schlusse menschliche Züge annehmen, ein Spielball der souveränen Laune eines Dichterfürsten, die jedoch angesichts des Heldenpoeten, der „sich in die Lüfte wirft", ganz aus der Sache selbst entsprang, also nur „gegenständlich" war.

Auf dem Wagen des Lenkers prangt eine königliche Gestalt, so würdig, daß selbst die Beschreibung des Herolds vor ihr versagt. Die Tracht, Turban und Faltenkleid, verkündet einen Herrscher aus dem Osten. Es ist Plutus, der Gott des Reichtums, der vom Kaiser so sehnsüchtig erbetene Gast, der Vater der Verschwendung, der Poesie, des Knaben Lenker. Und in dieser Maske, die der Herold nicht zu deuten weiß, steckt kein anderer als Faust, der gekommen ist, des Kaisers Wünsche zu erfüllen. So ist er glücklich eingeführt. Der Masken- und Triumphzug geht mit seinem Auftreten in die dramatische Handlung über. Ein zärtlicher, liebreicher Hauch durchweht die Rede zwischen Vater und Sohn — eine Vorahnung des späteren Verhältnisses zu Euphorion. Der eine hegt den andern im innersten Herzen, beide sind Kinder des gleichen Geistes. Wenn der Herrscher den Jüngling schützt und leitet, so flicht ihm dieser den grünen Lorbeer um die Schläfen. Der Reichtum nur vermag der Poesie zu ihrem eigensten Rechte zu verhelfen, ihre Gaben auszustreuen.

Und verschwenderisch wirft sie der Knabe Lenker unter das Volk, das darnach hascht und ringt, wie bei der Kaiserkrönung nach dem ausgestreuten Geld. Doch Schätze, wie der Poet sie spendet, weiß die Menge nicht zu fassen, sie zerflattern in den

plumpen Händen, schwirren unverstanden um die hohlen Köpfe; nur hie und da entzündet sich ein Funken seines Geistes, den er aussprüht, zum spärlichen Flämmchen. Aber das leuchtende Bild des Plutus hat, wie der Triumph der Klugheit, seine Nachtseite. Hinten auf dem Wagen kauert eine abgemagerte Erscheinung: der Geiz. In dieser charakteristischen Hülle, dem männlichen Gegenstück zur Avarizia der Trionfi, verbirgt sich Mephistopheles. Er ist der erklärte Widersacher der genußsüchtigen Weiber, die den Verhaßten begeifern und anfallen, so daß der Herold Einhalt gebieten muß. Ihm kommen die Drachen des Wagens zu Hülfe; sie speien Flammen aus ihren Nüstern und reinigen den Platz. Plutus steigt aus, und die Flügelrosse heben die mit Gold gefüllte Kiste samt dem Geizigen, der sie bewacht, vom Wagen und stellen sie zu Füßen des Plutus nieder — ein Wunder, worüber der Herold erstaunt. Kein anderer als Mephistopheles mit seinen Zauberpferden, die ihm ehedem, bei Faustens nächtlichem Ritt zum Kerker, schon behilflich waren, hat hier die Hand im Spiele. Die Szene hat damit den Charakter gesteigerter Dämonie erhalten.

Ein lieblicher Vorgang unterbricht sie auf einen Augenblick. Plutus entläßt seinen behenden Genius, den er in dieser stürmischen, chaotischen Welt fratzenhafter Leidenschaften entbehren kann, zu seiner klaren Sphäre, zum Elemente sinnigen Schaffens, zur Einsamkeit, wie Prospero einst seinen Luftgeist, nachdem er seine Aufgabe erfüllt, und der anmutige Knabe entschwebt, nochmals sein poetisches Wesen und sein Verhältnis zum Gott des Reichtums enthüllend, in lichte Höhen. Er hinterläßt ein bedeutsames Wort. Bei aller Treue, die er seinem Herrn bewahrt, trotz der Fülle der Gaben, die beide mit sich führen und worin sie sich gleichen, trennen sich die Wege ihrer Anhänger: Der eine führt zum Müßiggang, der andere zur geistigen Regsamkeit. „Doch wer mir folgt, hat immer was zu tun“, so spricht der Knabe Lenker. Er ist in Wahrheit Geist von Faustens Geist, sein lieber Sohn, an dem er Wohlgefallen hat.

Nunmehr entfesselt Plutus seine Schätze. Er öffnet die Kiste, in der die goldenen Gefäße und Rollen glühen und schmelzen, ein Anblick, wie einst beim Berg des Mammon in der Walpurgisnacht. Die gierige Menge drängt heran, bückt sich nach dem ausgeschütteten Inhalt des Koffers, ja, greift nach diesem selbst. Der Herold versucht umsonst, ihr vorzustellen, daß alles nur Spiel und Schein ist, wie der Wahn ja auch nur für solche Tölpel passe; aber er muß, sich ihrer zu erwehren, Plutus Hilfe in Anspruch nehmen, der den Heroldsstab ergreift, in die Glut taucht und damit die entsetzt zurückweichende Menge bespritzt. Es geht zu wie in der Hexenküche. Plutus-Faust ist ganz zum Magier geworden, er zieht einen Zauberkreis um sich, damit niemand mehr vordringen könne, eine Gelegenheit, die Mephisto in der Maske des Geizes benützt, mit den Weibern sich auf seine Weise zu vergnügen, mit jenen Gebärden, die schon die Hexe so unbändig ergötzte, indem er das flüssige Gold in einen Phallus verwandelt. Noch ist das groteske und gespenstige Schauspiel nicht zu Ende, sondern wird durch neuen Tumult gesteigert. In den magischen Kreis stürmt brüllend ein wildes Heer, ein bacchantischer Zug, der sich wiederum der maskierten Menge geheimnisvoll gegenüberstellt, Faunen, Satyrn, Gnomen, Riesen, Nymphen — die Geister der Natur, die alle, behaglich breit, sich selbst erklären. In ihrer Mitte halten sie ihren mysteriösen Gott, den großen Pan. Huldigend umschweben ihn die Nymphen, preisen bald seinen Frieden, wenn er schläft, bald seine Schrecken, wenn er erwacht, und begrüßen ihren Führer wie die Hexen am Sabbat ihre Oberin, indes ihm die dienstfertigen Gnomen, die Gütchen und Wichtelmännchen, das neben ihnen fließende Gold zur Verfügung stellen. Da kündigt Plutus, den Herold zur Fassung mahnend, ein entsetzliches Ereignis an. Die Katastrophe des wundersamen Dramas naht. Die Zwerge führen den Waldgott an die Feuerquelle, die vulkanartig auf- und absprudelt, er freut sich des wunderbaren Anblicks und bückt sich tief in den Krater hinein, sein Bart fällt

in den Schlund, entflammt, fliegt zurück und versengt ihm, während er sein Kinn mit der Hand bedeckt, Haupt und Brust. Auch die zum Löschen herbeigeeilte Schar der Masken fängt an zu brennen, und die Dekoration des Waldes geht in Flammen auf.

Mit steigendem Schrecken hat der Herold den Vorgang erzählt; denn in der Maske des großen Pan steckt kein Geringerer als der — *Kaiser*, dem es nicht besser ergangen ist als weiland dem närrischen König Karl VI. von Frankreich, den einige als Satyrn verkleidete Höflinge zu einer Mummerei verleiteten, wobei er durch die Fackel des Herzogs von Orleans, der der zudringlichen Maske, um sie zu erkennen, ins Angesicht leuchtete, verletzt wurde, seine ihm zu Hilfe kommenden Begleiter aber jämmerlich verbrannten. Maßlose Jugend und unvernünftige Majestät — in dieser Betrachtung klingt der Bericht des Herolds aus; es ist das Ende vom Lied des wilden Karneval am Kaiserhofe. Das Schlußwort hat der Magier in der Plutusmaske, der, gleich dem Meister in der Ballade, die Dämonen, die da um sich wüten, bannt und allein den Zauberspruch für die rettenden Wassergeister findet, die das Flammenelement bewältigen.

Das farbig glänzende Abbild des Lebens ist, vermischt mit den trüben Erscheinungen der leidenschaftlich zudringenden Wirklichkeit, vorübergerauscht wie ein einziges, großes Symbol. In aufsteigendem Triumphe haben sich die Mächte, die das Dasein bewegen, dargestellt: Sinnenfreude, Tatendrang, Schönheitsgenuß, Herrschermacht. Aus der bunten Pracht des Zuges aber ragten gebieterisch die Genien der Klugheit und der Poesie hervor, die Lehre verkündend, daß die Kraft und der Besitz alles irdische Streben, jegliche Mitgift des Menschen nur zum Sieg und Heile führt, wenn die Klugheit die Begierden bändigt und der schöpferische Geist den Reichtum adelt. Es sind die Formen, die das Leben *lenken*, seine Masse und Fülle *gestalten*. Sie zeigen warnend nach unten, zurück in das trübe Reich der Leidenschaften, verheißend aber vorwärts und nach oben, in die seligen Gefilde, denen sie entstammen.

Lustgarten

Ein Frevel an der geheiligten Majestät ist verübt worden — ganz im Sinne des alten Volksbuches und des Marloweschen Dramas, wo Faust und sein höllischer Gehilfe mit dem Papst und Sultan ihre frechen Scherze treiben. Für das Flammengaukelspiel erfleht nun der Magus, mit Mephistopheles im Lustgarten vor dem von seinen Höflingen umgebenen Monarchen kniend, Verzeihung. Wieder hebt sich das von heller Morgensonne bestrahlte Bild von dem vorigen der Mummenschanz ab, die im Innern des weitläufigen Palastes nächtlicherweile zuletzt so schauerlich verlief. Der Kaiser fühlt sich keineswegs beleidigt, vielmehr hat ihn der Scherz, wie er die zweifelhafte Ausgeburt des Karnevals bezeichnet, höchlich ergötzt und erbaut; denn er ist nicht nur gutmütig und leichtsinnig, er nährt auch in sich einen romantischen Zug, unter dessen Herrschaft ihm das Erlebnis wie ein phantastischer Traum, wie eine wunderbare Vision erscheint: In den Feuerfluten dünkte er sich Pluto gleich, unter den glühenden Gestalten ein Fürst von Salamandern. So prächtig verklärt sich bei ihm die letzte Erinnerung an das gefährliche Abenteuer. Der Tatenlose empfindet es — wie sich späterhin zeigen wird — als die Feuertaufe zu rühmlichen Unternehmungen. Der listige Mephisto unterstützt und verstärkt diese Laune und weist ihm nicht bloß das Element des Feuers, sondern auch des Wassers als seine königliche Sphäre zu. Wie kein anderer weiß der Lügner die Herrlichkeit des Meeres auszumalen, einen feenhaften Wellenpalast in Purpur und Grün, und dem Gebieter als neuem Peleus und künftigem Olympier zu schmeicheln. Schon zaubert er Gestalten hervor, Dämonen und Halbgötter, die uns in der klassischen Welt sichtbar entgegentreten werden, Geschöpfe, die nicht seinesgleichen sind und deren Abbilder er daher dem Phantasten nur vortäuscht. Und schon ist hier, in der Wechselrede der beiden, eine Saite angeschlagen, die später mächtiger erklingen und Bedeutsameres künden wird vom Plutonischen und Neptunischen Reich.

Beluſtigt geht der Kaiſer auf die kühnen Bilder ein — nur von ſeiner Apotheoſe will der Lebensfreudige nichts wiſſen — und preiſt den Erfinder dieſer Märchen als ſeine Scheherasade, die dem Sultan die Wunder von Tauſend und Einer Nacht erzählte. Mit dieſem Wort hat er ſelbſt die ſchleierhafte Welt enthüllt, worin er ſich befindet, das Phantaſiereich, das er der Wirklichkeit vorzieht, trotzdem ſich beide einander immer näher kommen. Denn wiederum wird ihm ein Wunder gemeldet: die Geldnot iſt verſchwunden! Atemlos berichten es der Marſchalk, der Heer- und Schatzmeiſter. Und faſt noch wunderbarer als die rätſelhafte Tatſache iſt ihre Erklärung, die der Kanzler gibt. Er verlieſt ein kaiſerliches Edikt, wonach Banknoten ausgegeben worden ſind, zu deren Deckung der Erlös der vergrabenen Schätze dienen ſoll. Der Monarch brauſt auf, er wittert Betrug; denn er weiß nichts mehr von einem Vorfall der jüngſten Nacht, den ihm der Schatzmeiſter nun erzählt. Mit großer Feinheit hat Goethe der Sache dieſe dramatiſche Wendung gegeben, die einzige, die es ermöglicht, daß eine bloße Erzählung in lebendige Handlung verwandelt wird, an der der Kaiſer ſelbſt als tätige Perſon und nicht nur als müßiger Zuhörer beteiligt wird. Im Rauſch des Feſtes hat er, in der Maske des großen Pan, auf Betreiben des Mephiſtopheles — wie der Dichter Eckermann gegenüber auseinanderſetzte — ein Papier unterſchrieben, das dadurch zu Geldeswert erhoben, tauſendmal vervielfältigt und verbreitet ward.

Die Art, wie hier die Erfindung des Papiergeldes als Vehikel der Aktion verwertet wird, iſt — trotz Byron-Euphorion — der ſtärkſte Anachronismus der Fauſtdichtung. Inmitten der Zuſtände, die alle auf eine weit zurückliegende, feudale Zeit deutſchen Herrſchertums hindeuten, plötzlich dieſe Erinnerung an die Periode des franzöſiſchen Königs Ludwig XV. und an das verfehlte Unternehmen des Schotten John Law, ſowie an den Aſſignatenſchwindel der Revolution und Kaiſerzeit, der den Dichter — und hier liegt wieder ein ganz perſönlicher Einſchlag Goethes —

nach leidigen Erfahrungen mit tiefem Mißtrauen gegen das Papiergeld überhaupt erfüllte! Und doch befremdet das Motiv, zumal in seiner geistreich-humoristischen Behandlung, bei der Mißwirtschaft des bankrotten Staats, bei solchem an keine Zeit und keinen Ort gebundenen Drunter und Drüber, wie es uns hier typisch vor Augen tritt, den Betrachter keineswegs. Der Mammonsteufel als Entdecker dieses Auswegs, als Retter in der Finanznot, die durch dieses Mittel wohl vorübergehend verschleiert, in Wahrheit aber auf die Dauer nur verschlimmert wird, ist ein ebenso genialer wie dem Wesen des Mephistopheles vortrefflich angepaßter Gedanke. Jetzt erst kommt der satirische Unterton, der das närrische Weltbild — wie schon so oft im ersten Teil der Menschheitstragödie — durchklang, zu voller Wirkung. Mephistopheles weiß nicht nur Geschichten mit orientalischer Üppigkeit der Phantasie zu erzählen, sondern auch ins Leben zu rufen. Der Zauberer gleicht seinem Poeten, der ihn erschuf:

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr.

Ein wahres und — das Seltsamste! — ein ganz modernes Märchen tritt hier, mit der Schaffung des Papiergeldes, in Erscheinung. „Großmeister der Affen zu sein", dünkte unserem Dichter einst eine lästige Aufgabe am Weimarer Hofe — aber wie läßt er nun seinen altbewährten Hexenmeister erst die Höllenpfeife spielen, und in welch grotesken Sprüngen tanzen die Affen dieses verdrehten Reiches nach seiner Melodie! Die verschlafene Stadt wacht, wie im „Dornröschen", durch den Zauberruf des Mammons wieder auf, alles ist umgewandelt. Einst galt in diesem christlichen Staate das Christuszeichen als *A* und *Ω*, als Anfang und Ende aller Dinge, nun ist dieses Alphabet zum überflüssigen Kram geworden, und der Namenszug des Kaisers auf dem papierenen Gelde ist das Symbol, worin jetzt die Welt erlöst wird und siegt. Der neue Konstantin, dem solche Mär verkündet wird, steht mit offenem Munde vor

seiner eigenen Tat — eine richtige, köstliche Märchenfigur. Was ihm der Marschalk und Mephistopheles von der Wirkung seiner Zettel auf seine Untertanen berichten, auf Mann und Weib, auf Bürger und Soldat, grenzt freilich ans Wunderbare. Die Verwendbarkeit und Bequemlichkeit des neuen Zahlungsmittels übersteigt alle bisherigen Begriffe. Nur der ernste Faust, als Magier an der Sache beteiligt, erinnert in diesem allgemeinen Taumel an die Kehrseite der glänzenden Wertscheine und Scheinwerte: an ihre Deckung. Der Plutus des Maskenzuges und Gefährte des Dämons, der ihm ja dereinst und jetzt seine Herrschaft über unterirdische Schätze bewiesen hat, glaubt an die Wahrheit seiner hohen Worte und hegt — ein tiefsinniger und wiederum vordeutender Spruch — „Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen".

Weniger ehrlich meint es der schlaue Teufel, der Finanzminister von Lucifers Gnaden, dessen Budgetrede nichts anderes ist als eitel Flunkerei. Beide magische Gesellen aber werden vom vertrauensseligen Kaiser zu Sekretären des geträumten Schatzes ernannt, eine Groteske, die durch das salbungsvolle Wort vom glücklichen Zusammenwirken der Unter- und Oberwelt besiegelt und auf ihren Gipfel geführt wird. Der gekrönte Tor spottet damit seiner selbst und weiß nicht wie, er spürt, so wenig wie sein Völkchen, den Geist der „Unterwelt", der ihn am Kragen hat. Denn am lustigsten, in diesem ewigen Karneval, geht es beim Hofstaat selber zu. Wenn der Schatzmeister Arm in Arm mit dem neuernannten Kustoden hinwegtänzelt, der Kaiser seine papierenen Reichtümer austeilt, die Pagen sofort an Wohlleben und Weiber, die Kämmerer an Wein und Würfel denken, so erkennen wir in diesen vier W nicht minder des Teufels Klauen als beim seligen Herrn Schwerdtlein, und wenn die Bannerherrn, die Adeligen, die ein Panier zu eigen oder Lehen tragen, auf Tilgung ihrer Schulden oder Mehrung ihres Besitzes bedacht sind, so reitet diese würdigen Stützen des Thrones der Mammonsteufel nicht minder als den Pöbel, von

dem zuvor die Rede war. Dem guten Kaiser sinkt bei diesem Anblick der Mut, der bei dem nächtlichen Abenteuer so jäh entflammt wurde, er kennt seine Lieben und Getreuen: Sie werden nach wie vor nur an sich selber denken, die alten Egoisten bleiben. Die heiterste Rolle aber in diesem politisch-moralischen Puppenspiele, in dieser märchenhaften Staatsaktion, in diesem närrischen Teufelstanze hat der alte Narr, der plötzlich wieder auferstanden ist und seinen schweren Rausch ausgeschlafen hat. Auch er möchte am allgemeinen Überfluß teilnehmen und bettelt um einige Zauberscheine. Der Kaiser läßt sie gnädig fallen, und der Beglückte greift begierig zu, um sie sofort in — Grundbesitz zu verwandeln. Der Narr ist der einzige Weise in dieser tollen Gesellschaft; denn er allein denkt an die Zukunft. Er bringt beizeiten sein Schäfchen ins Trockene, bevor die Sündflut hereindringt. Keiner weiß diese Klugheit besser zu begreifen als der Herr und Meister des ganzen Schwindels, als Mephistopheles, der in seinem Epiloge den Witz des Narren auch gebührend rühmt.

Finstere Galerie

Eine übermütige Märchenszene ist vorbeigehuscht, ein tiefernster, ja düsterer Auftritt folgt. Der Dichter liefert zu seinem Gemälde wieder die ergänzenden, die „geforderten" Farben. Wie einst im ersten Teile Satire und Pathos in lebensvollen Gegensätzen wechselten, so nun, an diesem an seltsamen Kontrasten so reichen Kaiserhofe. Eine magische Stimmung liegt über dem Zwiegespräch der beiden Zauberer ausgegossen, wie kaum über einer anderen Stelle des Mysteriums. Und wie keine zweite des fortgesetzten, erneuten Dramas ist es beherrscht von einer dunkeln Macht: der Erinnerung. Faust zieht den widerstrebenden Gefährten in eine finstere Galerie des Schlosses. In dem alten Ingrimm, der nur durch die würdigeren Verhältnisse und Räume leise gedämpft wird, in die der Held und sein Begleiter eingetreten sind, stehen sie sich gegenüber, wie früher so

oft, wenn sie allein sich trafen. Gelangweilt von dem Anblick des bunten Treibens, wie einst von den abgeschmackten Zerstreuungen der Studentenkneipe und Walpurgisnacht, kehrt sich Faust von den veralteten Späßen ab und mahnt Mephisto, der Ausflüchte sucht, zu ernsterer, bedeutsamerer Tätigkeit; denn er hat dem Kaiser versprochen, Helena und Paris erscheinen zu lassen, „das Musterbild der Männer so der Frauen". Schon das bloße Wort deutet zurück in die Vergangenheit, in die magische Stunde, wo ihm, dem von Helenas Zauberspiegelung Berauschten, der Hexenmeister „das Muster aller Frauen" zu zeigen versprach. Aber jetzt ist Mephistopheles zu solchen Künsten nicht mehr so bereit; denn das Geforderte übersteigt seine teuflischen Kräfte. Er konnte wohl mit dem Phantom der schönen Griechin, wie mit dem Gespenst des Papiergeldes, aufwarten, auch lüsterne Hexen in der Mainacht zur Verfügung stellen; aber das Reich des Heroischen, worin die Schatten der Antike weilen, ist dem nordischen Dämon verschlossen.

Beide Gefährten befehden sich mit schneidender Ironie; der eine wirft dem andern die Leichtfertigkeit seiner Zusage ins Gesicht. Mephisto hat nicht bedacht, daß der Kaiser sich mit dem ihm verschafften Reichtum nicht begnügen werde. (Unübertrefflich wird der üppige Monarch durch die Worte charakterisiert: „Erst haben wir ihn reich gemacht, Nun sollen wir ihn amüsieren.") Faust hat nicht die ungeheure Schwierigkeit seines neuen Begehrens ermessen; er ahnt noch nicht, welch tiefbedeutungsvoller Gang ihm bevorsteht, und wähnt, es handle sich hier, bei der Erfüllung des Wunsches des leichtfertigen Monarchen, um Mephistos gewohnte Zauberhilfe, die ihm der Listige mit seinem „alten Leierton" bloß erschweren oder gar verweigern wolle. In der Tat speist ihn der Teufel hier nicht mit Lügen ab, er ist nicht bloß der Geist, der stets verneint, der Vater aller Hindernisse, sondern er hat auch seine Schranken. Es gibt für ihn ein „fremdestes Bereich". Sein Gebiet erstreckt sich nur auf das Christentum, das ihn als Widersacher seines Gottes, als

Folie des Monotheismus, erfand; das Heidenvolk geht ihn nichts an, es haust, wie er in seiner Sprache meint, in seiner eigenen Hölle — eine Mythologie des Dichters, deren Folgerichtigkeit uns den Zauber des Homunculus, des an die Stelle des Teufels tretenden Führers zur klassischen Walpurgisnacht und Unterwelt bescherte. Und schon zeigt er sich, wenn auch zögernd, zu einem Ausweg bereit. Langsam nur verrät er dem Drängenden das geheimnisvolle Mittel, das Bild der Heroine aus dem Schattenreich heraufzuholen. Es weilt in der mysteriösen Umgebung der Mütter.

Unvergleichlich — auch gegenüber seinen übrigen Eingebungen — ist die Kraft und Poesie des alten Dichters, der diese Mythe gebildet, von unerreichter Gewalt seine Sprache, in die er das Unaussprechliche gebannt hat. Wieder ist es, wie ehedem so oft, seiner Rede Zauberfluß, die Magie seiner die Sinne umfangenden Worte, die uns das Übersinnliche ahnen und begreifen läßt. Es ist von einziger Wahrheit und dichterischer Schönheit, wie sofort der tiefsinnige Name: „Mütter!" auf den unvorbereiteten Magus wirkt. Er schreckt bei seinem bloßen Klange auf und schaudert. Noch kennt er nicht seine volle Bedeutung. Er kann das Wort nur mit eigensten Erinnerungen verknüpfen, mit Erfahrungen schmerzlichster Art, da es ihn so erschüttert. Er denkt an ein blasses Kind, das mit geschlossenen Füßen zu gehen scheint, das durch seine Schuld der unendlichen Schar der Mütter eingereiht und zur Verbrecherin geworden ist. Gretchens Idol fürchtet er am Ort der grauenhaften Einsamkeit wiederzufinden. Nur ein unbestimmtes Gefühl leiser Erinnerung hat den in Lethes Flut getauchten „Unglücksmann", den einstigen Verschulder der Tragödie Gretchens, überkommen. Erst Mephistos Wiederholung, daß die rätselhaften Göttinnen, „ungekannt" den Sterblichen sind, erweckt den Träumer zu heroischem Entschluß, so daß er gebieterisch nach dem Weg verlangt.

Und nun schildert ihm der höllische Gefährte, wie wenn er

selbst von dem höheren Geheimnis ergriffen wäre, in feierlichem Pathos das Adyton, das unbetretene, unerbetene Reich der Einsamkeiten. Ein wunderbares zaubrisches Zwielicht verbreitet sich mehr und mehr über die Szene. Faust scheint zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu ringen. Deutlicher als zuvor drängt in ihm die Erinnerung an frühere magische Erlebnisse sich herauf. Mephistos seltsame Frage nach Öde und Einsamkeit beschwört alte Dinge empor, die in ganz unbestimmten Konturen zusammenfließen, alle die Orte dämmern vor seinem inneren Gesichte, wo er sich einst verlassen und verloren gefühlt hat, um sich dann schmerzerfüllt der Magie in die Arme zu werfen, die ihn doch nicht befriedigen konnte. Die Sprüche des Teufels, die ihm zunächst absurd erscheinen, erinnern ihn an den Hokuspokus der Hexenküche, wohin er durch seine innere Not getrieben ward. Einsam, öde und leer, dünkt ihm bei diesem Rückblick sein vergangenes Leben. Im Studierzimmer stand er einst so hilflos wie vor seinen Schülern, seine Weltfahrt mit ihren Widerwärtigkeiten scheuchte ihn in Wald und Höhle, in die Wildnis, deren Stille er ersehnt hatte und doch wieder verließ, um nicht allein zu bleiben, deren himmlische Ruhe von teuflischer Begierde wieder verdrängt ward. Überall Widersprüche, stets unerfüllte Sehnsucht nach Einheit mit sich selber und der Welt, nach seelischem Glück und Frieden!

Es ist ein Zug von höchster Feinheit, wenn der Dichter aus diesen verschwommenen Reminiszenzen, deren Halbdunkel das Ergebnis psychologischer und künstlerischer Überlegung ist, nur den einzigen Ruf des unbefriedigten Faust hervorgehen läßt, das höchste Ziel des Menschen endlich zu erreichen. Sein Verlangen ist so glühend wie ehemals; aber mit tiefem Unwillen blickt er auf den zurückgelegten Weg und sucht voll Inbrunst einen neuen. „Zum Grenzenlosen" beginnt ein „grenzenlos Vertrauen" in seiner Seele Wurzel zu schlagen, er fühlt sich würdig, in die tiefsten Tiefen der Natur zu schauen. Während Mephisto, seinem teuflischen Wesen entsprechend, im Grenzenlosen nur das Leere,

das Nichts zu schildern weiß, hofft Faust darin das All zu finden. Man fühlt: Hier, an der Schwelle des geheimnisvollen Reiches der göttlichen „Mütter" trennen sich die Wege der beiden magischen Gesellen. Der sonderbare Mystagoge, der Meister der Gebräuche, muß davor Halt machen, der Neophyt, der Jünger und Lehrling, wagt sich hinein; er holt dem Teufel, wie der Affe der Katze in der Fabel, die Kastanien aus einem Feuer, dessen Glut jener scheut, obwohl er sich doch sonst die Flamme vorbehalten.

Eine ganz andere Feuertaufe hat Faust jetzt zu bestehen als in der Hexenküche, nach der es doch auch hier zu wittern scheint. Dort begab er sich ganz in Mephistos Gewalt, ließ sich völlig von dessen sinnbetörendem Element durchdringen: Er ging die Straße des Teufels, die hinab zur Hölle der dumpfen Liebesleidenschaft führte. Nun aber macht er sich los von dem Dämon. Er wird mündig. Er sucht die Gefahr. Ein heroisches Abenteuer ist es, das ihn lockt. Er betritt den Weg aufwärts zur Tat und Schönheit, zum „Genuß mit Bewußtsein". Diese lichte Welt der Helden schwebt ihm vor, wenn er von seinem idealen Ziele, dem „All" spricht, zu dem er emporstrebt. Auch einst, vor dem Zeichen des Makrokosmus, hatte er gehofft, das „All" zu finden, gewähnt, sich mit ihm vermählen und, den Göttern gleich, schaffend genießen zu können. Nun weiß er, daß ihn eine grenzenlose Welt von den Göttinnen trennt, die „hehr in Einsamkeit thronen". Er strebt nicht mehr nach Götterleben, sondern „immerfort zum höchsten Dasein", zum größten Ziel, das dem Menschen erreichbar ist: zu einem heroischen Lebenslauf. An den Grenzen der Menschheit steht auch Faust nun stille, aber er muß und will sie erreichen. Das und nichts Anderes, nichts Geringeres bedeutet sein heldenmütiger Gang zu den „Müttern".

Wundervoll hat Goethe seine Mythologie ausgebaut. Mephistopheles, der nordische Dämon und magische Gehilfe, besitzt nur den Schlüssel zu der mysteriösen Unter- oder Überwelt. Ihn

bloß vermag er dem Gefährten zu verleihen, als einen Fingerzeig und Leiter zu der unbekannten Region. Der großgesinnte Faust schätzt zunächst das kleine Ding nicht hoch, aber es wächst in seiner Hand und leuchtet ihm voran — ein Symbol seines Mutes und seiner Gesinnung. Nochmals erbebt Faust, wie betäubt, vor dem wiederholten Wort, das er „nicht hören mag". Noch sind die alten, niederdrückenden Erinnerungen nicht völlig überwunden, sein Gemüt ist noch nicht frei für die Aufnahme des Neuen, Unerhörten, das ihm zugemutet wird. Darum stört ihn der Name der „Mütter" wiederum in seiner gewohnten, für ihn so schauerlichen Bedeutung. Er muß Gretchen vergessen, um Helena befreien zu können. Einer völligen Umwandlung und Wiedergeburt bedarf der Neophyt, wenn er zum Schatten der Heroine, in das Heiligtum der einsamen Göttinnen niedersteigen soll. Um diese innere Sinnesänderung handelt es sich bei dem Streit, den der Neuling mit dem „Mystagogen" um das wundersame Wort führt, das ebenso bedeutsam in des tragischen Helden Vergangenheit wie Zukunft weist. Aber Faust ermannt sich. Das Gefühl des Erhabenen bestärkt sich in seiner Seele. Er überwindet das Erstarren und schreitet zum Erstaunen fort.

Das Schaudern vor dem Ungeheuren, Unbegreiflichen ist es, das ihn ergriffen hat. Diese höchste Empfindung, die ehrfurchtsvolle Scheu vor den letzten Dingen und Erkenntnissen der Gott-Natur, ist dem Menschen als sein bestes Teil mitgegeben. Er ist dazu berufen. Nicht oft und nicht feierlich genug vermochte Goethe dieses Erstaunen, diese Bewunderung, die schon nach Platos Ausspruch die Mutter alles Schönen und Guten ist, als Anfang und Ende der Weisheit, als „Zugang in das innere Heiligtum" zu preisen. „Die Kunst überhaupt, besonders aber die der Alten, läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen." Diese Begeisterung für die „Gebilde", von deren freiem, dem Wirklichen entrückten Reiche selbst der Teufel einen Anhauch ästhetischer Freude zu verspüren scheint, erfüllt den Faust, indem er den — auch zur Abwehr bestimmten —

Schlüssel fester faßt. „Hin zum großen Werke" lautet sein Entschluß.

Nun erst gibt ihm Mephisto bestimmtere Begriffe von Weg und Ziel. Wie Pythia in Delphis Heiligtum, so thronen die „Mütter", sitzend, stehend, gehend, um einen glühenden Dreifuß im tiefsten Grund ihrer grenzenlosen Sphäre und hüten und erhalten das Geheimnis der schemenhaften Urbilder, die sie umschweben. Diesen Dreifuß gilt es herzhaft mit dem Zauberschlüssel zu berühren und an die Oberwelt zu bringen. Als kühne, heimliche Entführung des Heiligtums schildert Mephisto dieses Unternehmen, als wahre Heldentat, deren Faust sich als der erste rühmen kann, der sie vollbringt. Sie ist ein Vorläufer — und auch wieder eine „Spiegelung" — seines späteren Ganges zu Proserpina, von der er die „wirkliche" Helena sich erbittet, indessen bei den „Müttern" nur ihr Schatten weilt, dessen magische Beschwörung durch den Dreifuß ihm noch vorbehalten ist. Nach Mephistos Geheiß stampft Faust mit dem Fuße und versinkt — oder steigt — in das Land der raum- und zeitlosen Urphänomene, zum bedenklichen Zweifel des Teufels, der hier vor einem Unternehmen steht, dessen Ausgang sich seiner diabolischen Erfahrung gänzlich entzieht. Es gehört zur konsequenten und humoristischen Beleuchtung des Mephistopheles, daß er die erhabene und grandiose Szene, worin Faust vom Hochgefühl der Nähe des Unnahbaren, vom „Staunen" ergriffen und hingerissen ist, mit einer Betrachtung schließt, die nur die niedrige Empfindung der „Neugier" verrät.

Hell erleuchtete Säle

Zu der „finsteren Galerie" bilden die „hell erleuchteten Säle" abermals einen Kontrast. Was für Faust ein inneres Erlebnis von höchster Bedeutung ist, dient dem Kaiser und seinem Hofe lediglich zum Vergnügen. Während der Magier in dem übersinnlichen Reich der „Mütter" weilt und sein Leben an die neue, große Aufgabe setzt, erwarten der Monarch und die Seinen

mit Ungeduld die „Geisterszene". Alles läßt sich wie ein Lustspiel an, wie auch im Volksbuch und Puppenspiel Fausts Zauberkünste zu Innsbruck und Parma, desgleichen die Beschwörung der Helena im Fasching vor den Studenten nur den Zweck leerer Unterhaltung hatten. Mephistopheles, der von den Hofleuten gedrängt wird, entschuldigt die Abwesenheit seines Kumpans mit dem Vorgeben, der Magier sei im stillen Laboratorium beschäftigt, den neuen Schatz, der diesesmal die Schönheit bedeutet, herbeizuschaffen.

Sehr geschickt und amüsant hat der Dichter, einen alten Plan ausführend und teilweise umgestaltend, die Pause bis zur Eröffnung des Geisterspieles ausgefüllt. Der Teufel ist nicht bloß maître de plaisir, sondern auch — nach den frühesten Entwürfen — „Physicien de la cour". Zu dem „ganz unschätzbaren Manne", wie ihn das alte Schema vom Jahre 1816 bezeichnet, drängen sich die Damen des Hofes, um ihm ihr Leid zu klagen. Ihr Weh und Ach dreht sich um den alten Punkt, den der Mentor der Schülerszene einst dem angehenden Mediziner so handgreiflich demonstrierte, um ihre Liebesbedürfnisse. Blonde und Braune, Fräulein und Frauen bestürmen den Wunderarzt um seine Mittel. Die eine verlangt danach, ihre Sommersprossen vertilgt zu sehen, und der Herr des Ungeziefers weist sie an das Destillat von Froschlaich und Krötenzungen, ein Rezept aus seiner volkstümlichen Dreckapotheke. Die andere ist durch einen erfrorenen Fuß am Tanzen gehindert — ein Tritt mit dem vermummten Pferdefuß heilt homöopathisch das Gebrechen. Die Schmerzen der dritten sitzen tiefer, sie ist von Eifersucht geplagt; hiergegen hilft nur das sympathetische Teufelsmittel der ausgebrannten, vom Scheiterhaufen einer Hexe oder eines Ketzers stammenden Kohle, die, mit dem Ungetreuen in Berührung gebracht und sodann von der Liebenden verschlungen, den vollen Erfolg der zwar nicht angenehmen, doch radikalen Kur verbürgt. Weit einfacher ist das Medikament, das der Höllenarzt dem jungen Pagen empfiehlt, der darüber seufzt,

daß er noch nicht für voll gelte; er schickt den Rosenkavalier zu den Damen reiferen Alters. Mephisto ist ganz in der alten diabolischen Laune. Aber sie droht ihn zu verlassen, da sich immer neue Patienten einfinden. Schon fürchtet der Meister der Lüge in der Not zum schlimmsten Mittel greifen und dem törichten Volke, das immer betrogen sein will, mit der Wahrheit dienen zu müssen, schon betet er flehentlich zu den unterirdischen „Müttern", den Gefährten frei zu geben — da sieht er, wie die Lichter sich trüben, die Menge sich nach dem weiten, mit Teppichen behängten und mit Rüstungen bestellten Rittersaal in geordnetem Zuge in Bewegung setzt. Die Geisterstunde und Geisterstimmung ist von selbst gekommen. In meisterhafter Weise hat der Dichter, im Munde des Dämons das Kommende exponierend, die Magie der nächsten Szene vorbereitet.

Rittersaal

In „dämmernder Beleuchtung", wozu der Dichter den hellen Glanz des vorigen Auftritts abgetönt hat, geht der theatralische Spuk, das geisterhafte Schauspiel im Schauspiele höfischen Lebens vor sich. Für Goethe flossen hier zwei Quellen: eine Historia des Hans Sachs von einem „wunderbarlich gesicht Keyser Maximiliani", worin ein Nigromant der Majestät außer der schönen Königin aus Lacedemonia noch den Hektor und die Maria von Burgund unter der dem Monarchen gestellten — aber von ihm beim Erscheinen seiner Gemahlin gebrochenen — Bedingung tiefen Schweigens beschwor, und eine von Mylius i. J. 1778 übersetzte Erzählung Hamiltons „L'Enchanteur Faustus", wonach unter der gleichen, von der Hofgesellschaft jedoch nicht beachteten Voraussetzung vor der englischen Königin Elisabeth, Essex und Sidney zuerst die Helena, sodann die berühmten Schönheiten Mariamne, Kleopatra und Rosamunde, die Geliebte König Heinrichs II., erschienen. Aus beiden Vorlagen hat der deutsche Dichter einzelne Züge entnommen. Von Shakespeareschen Einflüssen, die uns die ersten Entwürfe verrieten, von Alexander-

Fortinbras, spüren wir heute nichts mehr. Auch das Motiv der Ruhmbegierde Fausts, das dort noch in einem heftigen Zwiegespräch mit Mephisto erklang, ist verschwunden. Der heroische Gang zu den „Müttern" ließ diese Eingebungen entbehrlich erscheinen. Ursprünglich sollte sich auch für die vielerlei Gesichte, die geplant waren, „ein magisches Theater von selbst erbauen". Nunmehr ist alles sorgsam vorbereitet, die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen wie einst im Vorspiel auf dem Theater, und jedermann erwartet sich, wie dort, mit hohen Augenbrauen, ein Fest.

Der Herold tritt wieder in seine Rechte, freilich ohne von dem geheimnisvollen Geisterstück etwas verkünden zu können; doch weist er wenigstens, wie zuvor Mephisto, auf die Zurüstungen hin, die in seiner Umgebung getroffen werden. Seine Worte deuten die Spannung an, die im Publikum herrscht — der beliebte, vom Dichter stets geistvoll geübte Kunstgriff dramatischer Überschau: der Kaiser sitzt vor den mit Schlachtengemälden aus der „großen Zeit" heldenhafter Vergangenheit geschmückten Tapeten, die den Vorhang bilden, um ihn auf Sesseln, Stühlen und Bänken das Hofgesinde. Posaunen ertönen, wie ehedem Trompeten zur Eröffnung des Maskenzugs, zum Beginn des Dramas, den der Astrolog in feierlichen Worten verkündet. Der Sterndeuter löst den Herold ab, da es gilt, das magische Theater, das sich nun in der Tat erbaut, zu erklären. Die Gobelins rollen sich auf, die Wand spaltet sich und kehrt sich nach innen, aus der Tiefe des Hintergrunds dringt heller Schein. Indem der Astrolog das Proszenium besteigt, flüstert ihm Mephistopheles aus der Souffleurloge zu — eine vortreffliche, ironische Verwendung des Teufels als Einbläsers, die das Dämonische des Aktes erhöht. Mit größter Kunst hat der Dichter die zwiespältige Stimmung der Szene gezeichnet, die sich zwischen Pathos und Satire, dem Pomp des magischen Vorgangs und der Medisance der Zuschauer bewegt. Wenn der Astrolog den dorischen Tempel preist, der zunächst, als Rahmen für die antiken Erscheinungen, sichtbar wird, so ist sofort der Architekt bereit, die

zierliche, himmelan ſtrebende Gotik dieſer plumpen, rohen, unbehilflichen Baukunſt kritiſch entgegenzuhalten — ein Kontraſt, der bedeutſam ſpäteren Ereigniſſen, dem Zuſammentreffen des griechiſchen und nordiſchen Elementes, vorſpukt. Dieſen Geiſt des Tadels und der Nörgelei verſucht der Aſtrolog durch einen Zauberſpruch in Ehrfurcht zu verkehren, er verlangt gebieteriſch die Unterwerfung der Vernunft, das Opfer des Intellekts, nach dem magiſchen Worte des Tertullian: Glaubwürdig, weil ungereimt, gewiß, weil unmöglich — eine wahrhaft diaboliſche Nutzanwendung des alten Kirchenvaters durch den ſarkaſtiſchen Souffleur.

Da ſteigt Fauſt auf der andern Seite des Proſzeniums empor. Im antiken Prieſterkleide und bekränzt, wie ihn der Aſtrolog nunmehr beſchreibt, gefolgt von dem weihrauchduftenden Dreifuß. Mit ſegnenden Geberden, „großartig", betet er zu den „Müttern". Indem er ihr Weſen und Tun mit hohen Worten wiedergibt, beſchwört er ihre Gebilde, die Schatten, die, im grenzenloſen Meere ihres ewigen, unſichtbaren Reiches erzeugt, von allgewaltigen Mächten in den Strom der Zeitlichkeit gelenkt, dem Wechſel und der flüchtigen Dauer alles Irdiſchen, von Tag und Nacht, unterworfen werden. Dieſe vorübergehenden Bilder erfaßt der Lauf des Lebens, jene bleibenden aber, die ſchemenhaften Urgeſtalten „ſucht der kühne Magier auf". Fauſt hat damit ſeine gewaltſame heroiſche Tat, ſein Eindringen in das Land der Ewigkeit offenbart. Er fühlt ſich im Beſitz der zaubriſchen Macht über die Geiſter dieſer Unterwelt und läßt ſie erſcheinen. Der Aſtrolog verfolgt ſein Gebaren: Wie der glühende Schlüſſel die Schale berührt, die Dämpfe aufſteigen, zu Wolkenbildungen ſich verdichten, wie alles melodiſch erklingt und nun aus dem Dunſte, rhythmiſch bewegt, ein ſchöner Jüngling hervortritt — Paris.

Dem Erhabenen folgt das Lächerliche, zumal an dieſem Hofe, auf dem Fuß. Die leichtfertige Geſellſchaft beginnt ſich der antiken Erſcheinung zu bemächtigen. Immer wieder erſtaunt man über die anmutige Kraft, womit der Dichtergreis neue Geſtalten

erſinnt und bildet. Die Hofleute ſpielen ohne Gage hier mit und führen eine allerliebſte Komödie auf. Es iſt, als ob in zierlichen Nippesfiguren der Geiſt des Rokoko mit den Gebilden des griechiſchen Altertums tändle. Die ſchöne Geſtalt und die weichen Bewegungen des Schäfers begleiten die Damen mit lüſternen oder ſchnippiſchen, die Ritter mit arroganten, ſelbſtgefälligen Worten. Keiner der Zuſchauer vermag ſich, über ſeine perſönlichſten Gefühle hinaus, zu einer höheren Betrachtung zu erheben. Auch hier gilt, wie ehemals bei dem plötzlichen Erſcheinen des neuen Geldes und Reichtums, des Kaiſers Wort: „Bei aller Schätze Flor — Wie ihr geweſen, bleibt ihr nach wie vor.“ Darum ſteht auch das Kunſturteil dieſer Kenner auf der unterſten Stufe und iſt in konventionellen und naturaliſtiſchen Schranken befangen. Nur auf die gierigen Sinne wirkt das reizende Phänomen, zumal der Frauen, die jung oder alt, ſogar den ſpezifiſchen Duft des Jünglings aus den Weihrauchswolken heraus zu verſpüren glauben.

Aus dieſer imaginierten, wie mit Ambroſia geſchwängerten Atmoſphäre tritt Helena hervor — ein höchſt geiſtreich und feinſinnig gewählter Übergang zum wichtigſten Phantom. Das erſte Wort über die ſchönſte Griechin fällt aus Mephiſtos zyniſchem Munde. Er bleibt immer der alte, die Heroine läßt ihn, wie er iſt: kalt. Andere Töne findet ſchon der Aſtrolog; er redet nun nicht mehr als Sprachrohr des Teufels, ſondern für ſich ſelbſt, in elliptiſchen Sätzen, ſo benommen und hingeriſſen iſt er von der Schönheit, die er nicht, wie alles andere ſonſt, beſchreiben und erklären kann, deren bezaubernde und verhängnisvolle Wirkung auf den Betrachter und Beſitzer aber der Deuter der Sterne ahnungsreich und bedeutſam verkündet. Wie eine Beſtätigung ſeiner Weisſagung klingt nun der Gefühlsausbruch des Fauſt, der, in herrlich bedachter Steigerung, den gelaſſenen und leidenſchaftsloſen Reden ſeiner Vorgänger folgt. Er tönt wie der Hymnus des Marloweſchen Helden in ſeiner alles verzehrenden Glut, aber er iſt weit durchgeiſtigter und ſeelenvoller

als jener sinnlich berauschte Erguß. Schon die Erinnerung an das Schaumbild der Hexenküche, das ihn einst beglückte und das er jetzt dem neuen Idol gegenüberstellt, zeugt von seinem innersten, tiefsten Erlebnis, von seiner Wiedergeburt, die ihm alles Bisherige als nichtig und wertlos erscheinen läßt. Er fühlt sich hochbeglückt von seinem Schreckensgang, priesterlich geweiht und umgewandelt durch den Anblick der Schönheit. Er hat in der Tat im grenzenlosen Nichts sein All gefunden: den Grund, den Sinn, das Ziel seines Lebens.

Diesem Bild, das für ihn kein Phantom bedeutet, sondern zum Ideal geworden ist, widmet er sich mit allen seinen neugewonnenen Kräften, mit einem Feuer, das sich von Wort zu Wort bis zur wahnsinnigen Liebe steigert. Schon warnt der besorgte Souffleur im Kasten. Ihm bangt, das Schauspiel könne zum wirklichen Drama werden. Indessen geht der Geisterspuk auf der Bühne und die Komödie im Publikum weiter. Das Blatt hat sich umgekehrt: nun, wo es sich nicht mehr um Paris, sondern Helena handelt, sind die Damen weit kritischer als die Herren. Während sie den kleinen Kopf, den plumpen Fuß und das freie Benehmen der Heroine unter die Lupe nehmen, sind Diplomaten, Hofleute, Dichter von ihrer Erscheinung bezaubert. Eine heftige Erregung ergreift die Männer — indes die Frauen prüde und giftig schmälen — als Helena sich, wie Luna über Endymion, zum schlafenden Paris niederbeugt, ihn küßt, sich entfernt und dann nach dem Erwachenden umkehrt. Faust aber braust in jäher Eifersucht auf, so daß ihn Mephisto an das Unwirkliche der Gespensterszene erinnern muß. Die spitzen Pfeile der Damen prallen an der Brust der verliebten Herren ab, die den glücklichen Schäfer beneiden und, wie sie versichern, trotz allen üblen Leumunds mit Freude an das abgegriffene Juwel, an die schönen Reste sich zu halten bereit sind. Ein Gelehrter übernimmt sogar die Rolle der trojanischen Greise, und sein kritischer Zweifel ob der Echtheit der Erscheinung verstummt vor der Wirkung, die der homerischen Tradition entspricht; der

Schluß von der gleichen Folge auf die gleiche Ursache ist zwar sonst verpönt, hier aber, im Munde der bezauberten Scharteke, ist er bezwingend: „Ich bin nicht jung, und doch gefällt sie mir."

Jeder Scherz aber verschwindet vor dem Ernste, den das Geisterspiel nunmehr gewinnt. Der Astrolog übernimmt den weiteren Bericht und kündet an, daß Paris, nun zum kühnen Helden geworden, sich der Schönen bemächtige, sich anschicke, sie zu entführen, zu rauben. Faust verliert jegliche Fassung, vergebens ruft ihm Mephisto zu, daß die Geisterfarce sein eigen Werk sei; vor seiner Leidenschaft schwindet der Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit, er will mit dem magischen Schlüssel beide, in einem Doppelreiche, vereinigen, den Geistern Leben verschaffen, mit dem Räuber um dessen Beute ringen und so das Kind der „Mütter", das er ihnen unter grauenhaftester Gefahr entführt, zu seinem zwiefachen Eigentum machen. Er ist der Schönheit mit Leib und Seele verfallen und spricht das heroische Wort: „Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren." Dieser inbrünstigen Überzeugung folgt die Tat, die der Astrolog nun, voll Schreckens, schildert. Faust erfaßt die Erscheinung der Helena, die sich verdüstert, berührt mit dem Schlüssel den Schatten des Nebenbuhlers — in einem einzigen Augenblick ist alles gekommen und geschehen. Eine Explosion erfolgt, wie sie einst die Gespenster des Blocksberges vertreiben sollte, und auch die antiken Geister verflüchtigen sich in Dunst. Faust liegt betäubt am Boden. Indem ihn Mephistopheles auf die Schultern nimmt, spricht er nicht nur zur letzten Szene, sondern zu dem ganzen Kaiserhofakte den Epilog: Eine Narrenwelt hat er, der Teufel, hier heraufbeschworen, darum trägt er am Ende mit der Schuld die Last. Das Schein- und Flitterdasein dieses Hofes mit seinem farbigen Abglanz löst sich in chaotischer Finsternis auf. Symbolisch wie das Ganze ist auch der Schluß. Nicht auf diesem magischen Wege kann der Schatten der Helena zur Wirklichkeit werden, das Schöne will erlebt, in seiner eigensten Sphäre aufgesucht, erkannt und erkämpft sein.

Zweiter Akt

Hochgewölbtes enges gotisches Zimmer

Unter den Entwürfen zum Anfang des zweiten Aktes ist eine Skizze besonders bemerkenswert, wonach Faust, an einer Friedhofsmauer niedergelegt, im Traume von den Wahnerscheinungen Gretchens und Helenas heimgesucht werden sollte, derart, daß während seines Monologes beide Phantome sichtbar hervorgetreten wären. Dieses schauerliche Motiv, das in gemilderter Form — der schlafsuchende Faust auf der Matte der Schweizeralpe gebettet — schon zu Beginn des ersten Aufzugs verwertet war, ließ der Dichter fallen, als ihm das Aperçu der „Mütter" aufgegangen war. Es war gleichsam ein letzter Widerschein aus der Tragödie des verlassenen Mädchens, daß ihr Verderber, wie Hamlet auf dem Kirchhofe um Ophelias Gedächtnis, nochmals um sie ringen sollte. Nunmehr ist dieser innere Kampf, unmerklich fast, in die Szene der „Mütter" verschlungen, deren bloßer Name dem Faust so erschrecklich klingt, daß er ihn nicht hören mag. Eine ganz andere Stimmung und Lokalität erwartet jetzt den Zuschauer nach der unglücklichen Beschwörung der Helena.

Mit der Rückkehr in Fausts altes Studierzimmer, wohin Mephistopheles den Betäubten verbracht hat, wird eine humoristische Note angeschlagen, die eine geraume Zeit hindurch weitertönt. An keiner Stelle ist der Parallelismus zum ersten Teil der Tragödie so stark wie hier, wo sich der Teufel in alten Erinnerungen wiegt, so daß man aus seinen Schwelgereien den greisen Dichter zu vernehmen glaubt, der sich wollüstig in die Zeiten zurückversetzt, da er noch selbst im Werden war. Während Faust hinter einem Vorhange auf einem altväterischen Bette, noch gelähmt von dem Schlage der Explosion, in tiefem Schlafe

ruht, mustert der Teufel mit wahrhaft deutscher Gemütlichkeit den unveränderten Raum und begrüßt sein Inventar, Stück für Stück, von den Fensterscheiben bis zu Tinte und Feder, womit sich jener ihm verschrieben, mit einer Wärme, die uns den kalten, liebloſen Verächter nicht wiedererkennen läßt. Der alte Pelz, worin er einst den Schüler so diabolisch unterwiesen — offenbar eine seiner angenehmsten und befriedigendsten Reminiszenzen —, inspiriert den unersättlichen Mimen zur Wiederholung seiner Dozentenrolle, zu jener Nachäffung der Gelehrten, die „so völlig recht zu haben meinen", während dem Teufel diese Gottähnlichkeit doch schon längst zum Zweifel geworden. Er schüttelt die rauhe Hülle, und eine Schar von Ungeziefer flattert heraus, die ihren Meister und Patron freudig begrüßen. Diese Kleinen von den Seinen, ein Geisterchor wie einst, haben sich seit jenen Schülertagen, wo sich ihr schalkhafter Erzeuger in den Pelz vermummte, erheblich vermehrt, zum Stolze Mephistos, der ihnen jetzt den gebührenden Platz in den verstaubten Geräten anweist. Er schlüpft in die Schaube. Aber um sich als Prinzipal zu fühlen, bedarf er gehorsamer Schüler. Er zieht an der Glocke, von deren gellendem Ton die Hallen erbeben und die Türen aufspringen, und in der Tat schwankt auf dem finsteren Gange eine Gestalt daher, der Famulus.

Zitternd vor Schreck ob des unerklärlichen Spukes, der um ihn vorgeht, nähert er sich dem Unbekannten, der riesenhaft in Faustens Vließe vor ihm steht und ihn zu sich heranwinkt. Es ist Wagners Gehilfe, Nikodemus, ein Name, den Goethe vielleicht mit einem leisen Bezug auf das einfältig-gläubige Gemüt des Johanneischen Pharisäers, wahrscheinlicher jedoch wegen des Reimes auf oremus gewählt hat, die Aufforderung zum Beten, die Mephisto aus triftigen Gründen ablehnt. Im Zwiegespräch des Teufels mit dem bemooſten Haupt enthüllt sich, was seit Faustens Weltfahrt geschehen ist. Ein köstlicher Rückblick auf die Vergangenheit, zumal im Munde des vortrefflich gelaunten Mephisto. Es ist erstaunlich, über welche Fülle des Witzes, geistiger

Spannkraft und formaler Kunst der Dichter hier und in den nächsten Szenen verfügt, die er kurz nach seinem achtzigsten Geburtstag schrieb. Tatsächlich wechselt er in dieser Revue, die eine zweite Generation seiner Faustdichtung aufmarschieren läßt, das Kleingeld seiner Jugend, wie er Eckermann so hübsch erklärte, in Goldstücke um. Alles ist hier gedrängter und von größerem spezifischen Gewichte als in den satirischen Auftritten des ersten Teils, die trotz der späteren Veredelung inhaltlich doch die Eierschalen der saloppen Frühzeit nicht völlig abstreifen konnten.

Wie drastisch — schon in den aufgebauschten, sich förmlich blähenden Reimen — erhebt sich die komische Grandezza des mittlerweile an Fausts Stelle vorgerückten Doktor Wagner vor unseren Augen! Man *sieht* aus Goethes bildhaften Versen den Wissenschaftsprotzen hervortreten, der sich fürstengleich allezeit Mehrer ihres Reiches dünkt, die Kathederleuchte funkeln, die die Schlüsselgewalt über irdische und himmlische Dinge, wie St. Peter, in Händen zu haben wähnt. Der Teufel, der einst ihre Rolle so meisterhaft gespielt, kennt diese unfehlbaren, gottähnlichen Gelehrtenpäpste länger und besser als der beschränkte Famulus, der seinem Vorgesetzten so eifrig das Lob der Bescheidenheit erteilt, ohne zu merken, daß Wagners Sehnsucht nach dem so rätselhaft verschwundenen Faust mit Neugierde, seine Ehrfurcht vor dem hohen Manne mit Gruseln vermischt ist. Die uptgedrungene Bescheidenheit der Lumpe und inferioren Geister ist Wagners „beschieden Teil". Mephistos Verlangen, ihn zu sehen, wagt der ängstliche Famulus nicht zu erfüllen; denn sein Meister ist im stillen Laboratorium mit einem „großen", geheimnisvollen Werk beschäftigt, das in der naiven Schilderung seines Adepten mit der äußeren Erscheinung des kleinen rauchgeschwärzten Männleins unendlich komisch kontrastiert. Mephistopheles will ihn dabei unterstützen, sein Laborantenglück zu raschem Ziele führen — wir sind auf die Enthüllung eines rätselhaften Vorganges gespannt.

Die Szene entwickelt sich in dramatischer Steigerung. Nach dem bedächtigen, devoten Famulus erscheint der stürmische, ehrfurchtslose Baccalaureus, der, im Besitz des ersten akademischen Grades, auch eine geistige Klimax gegenüber seinem Vorgänger bedeutet. Der Dichter hat mit sorgfältigem Bedachte alles auf eine Groteske größten Stils angelegt. Der Teufel erwartet den Ankömmling in gravitätischer Haltung im Lehnstuhl; er kennt den Gast, es ist der Schüler, dem er einst den Weg durch das Labyrinth der Fakultäten gezeigt hat. Eine der köstlichsten Divinationen Goethes offenbart sich in der Wiederbelebung und Fortentwickelung dieser von Anbeginn so humorvoll angelegten Figur, die er, ehedem eine zarte Blüte, nunmehr, in ihrer neuen Phase, als reife Frucht vom Baume der Zeit zu schütteln verstand. Welch selbstbewußter Bursche ist aus dem schüchternen Füchslein geworden! Einer der ganz Modernen, tritt er nun vor den alten diabolischen Lehrmeister, der seine Drachensaat, fast zu seinem eigenen Erstaunen, ins üppigste Kraut geschossen sieht: Der ehemals so zaghafte Studio ist ungeheuer frech geworden! Der Stammbuchvers von der Gottähnlichkeit hat sich im Sinne einer wahrhaft gigantischen Unverschämtheit erfüllt.

Man ist geneigt, bei den schrankenlos subjektivistischen Redensarten des Baccalaureus an Äußerungen Fichtes und dessen Lehre vom absoluten Ich zu denken, die Goethe im Bunde mit Schiller so gerne zur Zielscheibe seines Spottes gemacht hat; aber ausdrücklich hat der Dichter am 6. Dezember 1829 gegenüber Eckermann erklärt, daß in jener Figur nicht etwa eine gewisse Klasse idealer Philosophen gemeint, sondern die Anmaßlichkeit personifiziert sei, die besonders der Jugend eigen ist, „wovon wir in den ersten Jahren nach unserem Befreiungskriege so auffallende Beweise hatten". Goethe fährt fort: „Auch glaubt jeder in seiner Jugend, daß die Welt eigentlich erst mit ihm angefangen, und daß alles eigentlich um seinetwillen da sei. Sodann hat es im Orient wirklich einen Mann gegeben, der jeden Morgen seine Leute um sich versammelte und sie nicht eher an die Arbeit

gehen ließ, als bis er der Sonne geheißen aufzugehen. Aber hierbei war er so klug, diesen Befehl nicht eher auszusprechen, als bis die Sonne wirklich auf dem Punkt stand von selber zu erscheinen." Aus diesem entzückenden Humor des alten Märchendichters ist die Gestalt des jungen Strudelkopfes entsprungen. Bis in die Einzelheit des Zuges vom Sonnenaufgang (V. 6795) ist jene prächtige Stimmung zu verfolgen, die Goethes oft geäußerten Tadel über den „unglaublichen Dünkel der jungen Leute" — den auch spätere Generationen, besonders nach erfolgreichen Kriegen, erfahren haben — wieder einmal zum Ausdruck brachte. So frisch und lebendig mutet der tolle Stürmer und kecke „Neuste" an, daß man einen Allermodernsten über die Last der Vergangenheit, den Druck der Überlieferung, die Greisenhaftigkeit der letzten Geschlechter reden zu hören meint.

Von keiner Erfahrung beschwert, keinem Wissen angekränkelt, nur nach Gegenwart und Leben dürstend, springt der rohe Naturbursche seinem alten Mentor, den er mit Grimm erkennt und respektlosem Hohn begrüßt, ins Gesicht, an den kahlen Schädel. Mephistopheles erscheint hier, in seiner gemütlich-lässigen Weise, in der philosophischen Überlegenheit seiner Jahre, dem Sausewind gegenüber wie ein feiner Diplomat, hinter dessen Maske sich der ironische Dichter selbst verbirgt, der Weise, der schon in der Schülerszene das menschliche Leben mit seinen Irrtümern und Torheiten gemustert hatte. Der höfliche Spott des Teufels, der nur vorübergehend derber wird, ist angesichts des massiven Draufgängertums des unreifen Gelbschnabels von erlesenem Reiz. Seine Repliken werden, je schärfer die Ausfälle des hitzigen Gegners, desto sanfter, bis er sich resigniert auf sein Altenteil zurückzieht und die Flucht in die Öffentlichkeit, ins Parterre und Publikum ergreift. Vor diesem resoluten Schwedenkopf, zu dem sich der lockige Musensohn entwickelt hat, versagt jede Warnung, vor diesem selbstherrlichen Geiste schweigt alle Erfahrung des diabolischen Menschenkenners, vor diesem Grobianismus des deutschen Schlagetot, der selbst den altbewährten Teufel

aus der Welt hinwegdekretiert, streckt sein einstiger Lehrer und Meister schmunzelnd die Waffen. Es ist der Höhepunkt der Komik des sonderbaren Welttreibens, der Gipfel der Groteske des farbigen Lebens, das in unserem Drama zur Anschauung gelangt, wenn der junge Herrgott die Schöpfung als sein eigen Werk erklärt und sein Licht leuchten läßt wie die Sonne, mit Worten, die an die des alten Faust erinnern, der einst ihre helle Glut so sehnsüchtig nur gesucht hatte, als Symbol höchster, ewiger Erkenntnis: „Vor mir den Tag, und hinter mir die Nacht."

Dieses Ziel glaubt der Baccalaureus, der Fäustling früherer Zeiten, erreicht zu haben; er fühlt sich im Flug und Glanz seiner eigenen Gedanken beseligt. Der Teufel aber, der ihm so nahe ist, wie einst der Pudel dem Magus am Auferstehungstage, kennt die Welt und Menschen besser; er, „der manche tausend Jahre an dieser harten Speise kaut", weiß ganz genau, wie es um die irdischen Wiederkäuer steht, daß alles schon einmal dagewesen und nichts, was nicht bereits gedacht worden. Das Original, das hier in seiner eingebildeten Pracht dahinsegelt, ist nur ein Narr auf eigene Hand, ein harmloser dazu, der bald zur Besinnung kommen wird, wie es mit seiner Selbstherrlichkeit beschaffen ist: Der absurde Brausekopf wird sich klären, wie der Most zu Wein. So sehr vertieft sich der für sein Thema interessierte Dichter in die Situation, so feurig fühlt er sich mit Mephisto, seinem alter ego, eins, daß er sogar das Publikum Partei ergreifen und den Teufel dem „jüngeren Parterre", das sich kühl ablehnend auf die Seite des Baccalaureus schlägt, eine Ermahnung geben läßt, die nichts anderes bedeutet als die Lehre: Auch Ihr müßt älter und gescheuter werden, wie Euer Günstling, um mich begreifen zu lernen!

Laboratorium

Zuerst der Famulus, sodann der Baccalaureus, zuletzt der Magister und Doktor Wagner. Die akademische Stufenleiter ist besetzt, die humoristische Trias vollendet. So, wie ihn sein Ge-

hilfe geschildert hat, schwarz wie ein Kohlenbrenner, die Augen rot vom Feuerblasen, recht mit den beiden Höllenfarben, treffen wir den Alchymisten bei seinen unbehilflichen Apparaten, zu phantastischem Zwecke, mit seinem „großen", mysteriösen Werke beschäftigt. Zum zweiten Male hat die geisterhafte Glocke die alten Gemächer durchschauert. Der Laborant fühlt, daß eine Schicksalsstunde gekommen ist, daß seine Arbeit gekrönt wird. In der dunkeln Phiole glüht es, erst feuerrot wie die „lebendige" Kohle, wie der fabelhafte Karfunkelstein, dann mit weißem Lichte auf. Da tritt Mephistopheles herein, mit kurzem Willkommgruß. Der ängstliche Wagner, der einst selbst seinen Meister in der magischen Stunde gestört hat, beschwört den Besucher, Mund und Atem zu halten, und verrät ihm auf seine leise Frage flüsternd das Geheimnis dieses stillen Tuns: „Es wird ein Mensch gemacht."

In dramatischer Lebhaftigkeit, mit stärkster Komik hat die merkwürdige Szene eingesetzt. Der Teufel stellt sich dumm, wie er es liebt, und fragt naiv, als ob es sich um einen natürlichen Zeugungsakt im „Rauchloch" oder, wie sonst bei Alchymisten, um die Vermählung zweier Stoffe im Brautgemach bei offenem Flammenfeuer handle, nach dem verliebten Paar. Der Magister ist empört, in seiner wissenschaftlichen Würde tief verletzt. „Behüte Gott!" Die Anrufung des Schöpfers und Erhalters des Himmels und der Erde ist von überwältigend komischer Kraft im Munde des Männleins. Entsetzt wehrt der Cerebralmensch den Gedanken ab, als ob sich hier, bei seinem großen Werk, ein natürlicher Vorgang abspiele. Der wäre possenhaft und gemein und sei den Tieren überlassen! Ein geistiges Wesen, wie der Mensch, bedarf eines reineren, höheren Ursprungs, nachdem „wir es so herrlich weit gebracht". Der Mann, der ehedem die „Kunst" und „Wissenschaft" dem Verteidiger der Natur so prahlerisch entgegengehalten, hat in der Tat jene beiden Kräfte „vermehrt" und so gesteigert, daß die große Erzeugerin aller Dinge überflüssig geworden ist. Der Mann der Wissenschaft und

Kunst feiert seinen höchsten Triumph: Er hat die Natur entthront und durch den Denker ersetzt! Was jene auf so umständliche Weise gestaltet, das ist ihm auf kürzestem Wege gelungen. Die Monade, der „zarte Punkt", aus dem Inneren ins sichtbare Leben gesprungen, die geprägte Form, die sich selber bestimmt, die Entelechie, die „holde Kraft", die sich nach ihrem eingeborenen Bildungstrieb entwickelt, indem sie die Stoffe aus der Nähe und Ferne an sich reißt — dieses rätselhafte Geheimnis der Individuation ist überwunden, die dynamische Weltanschauung von der Entstehung der Einzelwesen ist der mechanischen gewichen. Der Verstand und das Experiment haben das Mysterium des Lebens abgelöst, der Mensch wird nicht mehr organisch erzeugt, sondern chemisch zusammengesetzt, im Glaskolben verkittet, abgekocht und geklärt. Aus toter Materie läßt ihn der Artifex kristallisieren, in jener Urzeugung, die den humoristischen Teufel an seine „Wanderjahre", seine Besuche in alten Zeiten, bei fernen Völkern erinnert, die auch schon ihre Ahnen, die Autochthonen, aus der Erde hervorwachsen ließen, elternlos, als lebendige, organische Gebilde dem Reich des Unorganischen entsprießend.

Entzückt betrachtet Wagner die Phiole. Sie erklingt, es regt sich in ihr, zuerst trübe, dann klar, wie auf Gottes Geheiß das Licht mit „erklingendem Farbenspiel" aus der Finsternis drang, es wird: ein zierliches, artiges Männlein ist entstanden, der Homunculus ... Mit diesem kleinen Wesen tritt ein Mythus Goethes in Erscheinung, der, wie kein anderer, der Enträtselung und Erklärung bedarf. Ein Dunkel umgibt seine Geburt, sein Dasein, sein Ende. Woher kommt er, wohin geht er? Was ist seine Bedeutung, sein Zweck und Ziel? Wie immer, so knüpft auch hier Goethes Mythologie an Vorhandenes und Überliefertes an. Und stark fällt es für die Beurteilung seiner Schöpfung ins Gewicht, daß der kleine Däumling, der den heutigen Betrachter so fremdartig, wie eine Altersgrille des Dichters, anmutet, eine lange Ahnenreihe und Tradition hinter sich hat, die bis in Goethes Tage hinaufreicht. Schon in der deutschen Sage

spukten die Glasmännlein, bevor das späte Mittelalter und die Renaissance den Homunculus als Hausgeist der Gelehrten begriff. Der eigentliche Stammvater jedoch der künstlich — aus faulendem Sperma — in der Retorte hergestellten kleinen Wundermenschen, die „alle heimliche und verborgene Ding wissen", ist Theophrastus Paracelsus, dessen Schriften Goethe, wie bekannt, in seiner theosophisch gerichteten Periode, in Frankfurt und Straßburg, so eifrig las. Der von ihm in der Geschichte der Farbenlehre so sympathisch geschilderte Cardanus kannte die Homunculi so gut wie Descartes, von dessen Teufelchen oder Glasmännchen noch Lessing spricht, und in Bayles Dictionnaire konnte der junge Goethe von einem handgroßen gelehrten Foetus lesen, im Praetorius späterhin von allweisen „chymischen Menschlein", wie auch seine Lieblinge Hamann und Sterne oder Rousseau und Wieland von überklugen „Menschen im Keime" sprachen, die in gläserner Hülle ihr zauberhaftes Dasein fristeten. So bedurfte es nicht des absurden Anstoßes des Würzburger Naturphilosophen J. J. Wagner, der organisches Leben für künstlich herstellbar erklärte, um Goethe auf den Einfall zu bringen, seinen gleichnamigen Doktor mit diesem Experiment zu befassen.

Auch in unseres Dichters geistiger Retorte hat sich der Homunculus jahrelang gewandelt, bis er seine endgültige Gestalt erhielt. Eine ganz andere Figur, als der skizzenhafte Schattenriß der „Antecedenzien", tritt uns aus der vollendeten Dichtung entgegen. Schon die Entstehung des Kleingesellen ist hier in höchst bedeutsamer Weise modifiziert. Nicht mehr Wagner bewirkt sie, sondern Mephistopheles. Ganz klar geht dieses Verhältnis aus dem Wortlaut der Dichtung hervor. Das gespenstige Läuten der Glocke hat den Geburtsakt herbeigerufen, der Teufel ist der Mann, dem Wagner „das Glück zu beschleunen", Mephisto und der Kleine stehen miteinander in innerer, dämonischer Verwandtschaft, nennen sich gegenseitig „Herr Vetter", und jener spricht von diesem als seinem Produkt, von seiner „Kreatur". Ausdrücklich hat auch der Dichter

dieſe Beziehungen beider Dämonen Eckermann gegenüber am 16. Dezember 1829 beſtätigt und ihm zugegeben, daß Mephiſto zur Entſtehung des Homunculus heimlich mitgewirkt habe, weshalb er auch daran dachte, dem Teufel, wie er zu Wagner geht und der Homunculus im Werden iſt, einige Verſe in den Mund zu legen, um ſeine Mitwirkung, die am Schluſſe der Szene nur angedeutet ſei, auszuſprechen. Man darf darum vermuten, daß die beiden Zeilen, die Mephiſto an den abgehenden Famulus richtet:

Sollt' er den Zutritt mir verneinen?
Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beſchleunen,

die ohnedies etwas abſichtlich und verräteriſch wirken, nachträglich vom Dichter eingeſchoben ſind.

Die Rolle, die hiernach Wagner ſpielt, iſt eine Farce. Der trockene Schleicher und Streber bleibt die lächerliche Figur, die er war, bis zuletzt. Er meint, einen „Menſchen gemacht" zu haben, und hat nur den äußeren Anlaß dazu gegeben; er iſt gewiſſermaßen von dem Teufel gehörnt worden, und darum muten ſeine eingebildeten Vaterfreuden höchſt komiſch an. Der allwiſſende Sprößling kennt auch dieſes Verhältnis ganz genau. Sein Ton dem „Väterchen" gegenüber iſt, von der Begrüßung bis zum Abſchied, von einem köſtlichen Spotte. Er ſtellt ſich dem vermeintlichen Erzeuger erſt vor, macht ihm alsbald klar, wie abſonderlich es um ſeine künſtlich-gläſerne Exiſtenz beſchaffen iſt, daß eine Umarmung ſeitens des zärtlichen Erzeugers mit Vorſicht vorzunehmen ſei. Er iſt eines ganz anderen Geiſtes Kind als Wagner. Während der Doktor ſofort theoretiſche Fragen an den kleinen Gelehrten richtet und das — freilich ſehr aktuelle — Problem von ihm gelöſt haben will, wie es um das ſonderbare Verhältnis von Leib und Seele ſtehe (das der boshafte Teufel auf den Streit von Mann und Frau überträgt), verlangt es den Homunculus nach Tätigkeit, und dieſe findet er, wie er weiß, nicht bei dem akademiſchen Väterchen, ſondern bei dem erfahrenen Vetter. Mephiſto geht auch alsbald auf ſeinen Wunſch

ein — denn er vereinigt sich mit seinem eigenen Zwecke, einen anderen zur Tätigkeit hinzuführen — und zeigt auf den schlafenden Faust, der durch eine sich öffnende Seitentüre sichtbar wird, dem in den Anblick der Phiole verliebten Wagner jedoch verborgen bleibt. Der lächerliche Doktor ist an den ernsten, magischen Vorgängen, die nun folgen, erst recht unbeteiligt. Er hört und sieht nichts von den Visionen des Glasmännchens, das seinen Händen entschlüpft und, so zur Selbsttätigkeit gelangt, leuchtend über dem Schlummernden schwebt und dessen Traum deutet.

Seine Prophetengabe bewährt sich sogleich auf das schönste. Es durchschaut Faustens innerste Gedanken: sie bewegen sich um Helenas Entstehung. „Bedeutend!" ruft Homunculus beim Gewahren dieser Gesichte mit einem Lieblingswort des alten Goethe aus, das hier noch ein besonderes Gewicht erhält und dem Symbolischen gleichkommt. Der Kleine ist „erstaunt", in dem tiefen Sinne, daß er, noch kaum zum Licht und Leben gelangt, vor einem Falle steht, der Tausende wert ist und sie alle in sich schließt, vor einem Urphänomen, das ebensoviel für ihn selbst wie für Faust und Helena „bedeutet", vor der großen Rätselfrage des Werdens und der Entwickelung der Persönlichkeit. Dieser Traum des Faust, voll der höchsten Poesie, nicht mehr bloß sinnlich, wie jener frühere, den ihm Mephistos Geisterchöre nach der Einschläferung eingegeben hatten, sondern zu wahrhaft antiker Form geklärt, entzückt den niedlichen Beschauer, und begeistert entrollt er das Bild, Ledas Hingebung an den göttlichen Schwan, wie ein Gemälde Correggios.

Die zweite Eigenschaft, die ihn von dem verneinenden und chaotischen Vetter aus dem nordischen Nebellande unterscheidet, tritt hervor; denn er hat vor Mephistopheles, der ihm an geistiger Klarheit gleicht, nicht bloß die Neigung zum „förderlich Tätigen", sondern auch „die Tendenz zum Schönen" voraus, wie der Dichter seinem Getreuen erläuterte. Der Teufel versagt hier, vor der Schönheit und dem Element des Heroischen, angesichts

der Frau aus höchstem Helden- oder Götterstamme, völlig; er sieht nichts und erklärt den kleinen Erzähler für einen großen Phantasten. Der aber weist ihn seiner düsteren Wege, indes er sich zur klaren Welt des Griechentums bekennt. Er darf sich des „freien Auges" der Hellenen rühmen, im Gegensatz zu Mephistopheles, dessen Blick nur an dem Wust barbarischer Gebilde haftet, eingeschlossen ist in mittelalterlichen Wahn. Aus dieser Heimat des Teufels, diesem Reiche geistiger und sinnlicher Verworrenheit, deren Ausdruck das Rittertum, die Pfäfferei, die Gotik sind, wie der in die Zeiten und um sich schauende Wahrsager erklärt, aus diesem Kerker- und Marterort sehnt er sich, wie einst und jetzt der seiner Leitung befohlene Faust, hinweg zu südlichen und schönheitsseligen Gefilden, ungeduldig, wie jener, die neue Tätigkeit erwartend, obwohl er selbst sich sonst, als bequemer, behender Hausgeist, auch in das Widerwärtige zu schicken vermag. Dieser liebenswürdige Zug kindlicher Anschmiegsamkeit, den der „allerliebste Knabe" trotz aller Energie des Strebens an sich trägt, vervollständigt sein sympathisches Bild.

Wie schon zuvor, bei der Beschwörung der Helena, der Architekt die nordischen Schöpfungen dem griechischen Tempelbau entgegensetzte, so „klingt" auch hier „das Klassische und Romantische an, damit es, wie auf einem steigenden Terrain, zur Helena hinaufgehe" und dort beide Formen „eine Art von Ausgleichung finden". Dieser Kontrast spiegelt sich im Zwiegespräch des Homunculus und Mephistopheles in aller Deutlichkeit. Wie es jedem nur in der eigenen Sphäre behagt, alle nur einen Reiz verlangen, der ihnen homogen ist, der Krieger nach der Schlacht, das Mädchen nach dem Tanze, so ist dem Teufel nur bei seinesgleichen wohl, in seinem nordwestlichen Lustrevier, unter den Hexen des Brockens, den romantischen Gespenstern, während es den Homunculus und Faust südostwärts zieht, zur Klassischen Walpurgisnacht. Dort am Peneios, in der Ebene, wo das alte und das neue Pharsalus liegt, ist das Element,

worin der liebeskranke Held gesunden soll. Nicht mehr in jenem „Wust von Raserei", wohin ihn einst der Herr der Hexenküche zu seiner Genesung geführt hat, sondern in dem zauberhaften Kosmos schönerer Gestalten. Das weise Kalendermännchen hat diese Geisterstunde, die immer wieder die Schatten der griechischen Mythe vereinigt, ausgespürt. Mephisto aber gedenkt nur der wüsten Schlacht, die dort einst zwischen Cäsar und Pompejus stattgefunden, in jenem verächtlichen Sinne, der in der Geschichte nur Gewalt und Eigenliebe kämpfen sieht, nicht einen Streit um Ideale und Freiheit, sondern um knechtische Begierden. Der Teufel, der es, wie immer, auf Erden herzlich schlecht findet, erblickt im Kampf der Menschen überall nur sich selbst, den Asmodeus, der sich lügenhaft in tausend Formen kleidet, der kleine Dämon aber ist von höherem Geist beseelt und weiß, daß ohne Kampf kein Leben, keine Entwickelung ist; er fühlt mit Faustens besserer Seele, die zu den Gefilden hoher Ahnen, heroischer Krieger strebt. Darum vermag auch hier Mephistopheles mit keinem seiner Teufelsmittel auszuhelfen, seine „Brockenstückchen" versagen bei dem Menschen, der nach großen Taten dürstet, und verständnislos schmäht er das Griechenvolk mit seinem freien Sinnenspiel, in dessen Schönheitswelt allein der deutsche Kämpfer sich vollenden kann.

Ein Zauberwort des listigen Vetters aber rüttelt den nordischen Teufel auf und besiegt seine Abneigung gegen die antikischen Kollegen: „Thessalische Hexen!" Das ist eine Abwechselung, die den Lüsternen reizt, nicht auf die Dauer, wie er meint, aber doch zum „Besuch, Versuch". Er ist kein Schönheitsfreund, aber auch kein Kostverächter, und darum sind die Heidenriegel mit einem Male zurückgeschoben, und die klassischen Sünden erscheinen so schmackhaft wie die romantischen. Der Teufel ist bekehrt, hatte er doch selbst einst den Faust zur Weltfahrt bestimmt, und Homunculus befiehlt die Mantelreise in den Süden, gewillt, den beiden Gefährten vorzuleuchten. Er ist der Führer der archäologischen Expedition. Wagner aber wird trotz seines

ängstlichen Flehens zurückgelassen. Sehr bestimmt und gar nicht kindlich erklärt dem Väterchen der ungeratene, illegitime Sohn, daß der Bücherwurm bei seinen Pergamenten, der Alchymist bei seinen Chemikalien zu bleiben und die Stoffe miteinander zu verbinden habe, die Elemente, woraus das Leben entstehe. Nach Vorschrift und mit Vorsicht! Unter sorgsamer Berücksichtigung der Materie und noch mehr der Form! Denn bei dieser encheiresis naturae ist es weit gewichtiger, das geistige Band zu besitzen als die Teile in der Hand zu haben. Jenes aber fehlt gerade dem Alchymisten. Das weiß niemand besser als der Kleine, der nur aus Geist besteht und gerne mit den körperlichen Elementen verbunden sein möchte, die zu ihm passen. Und hier spricht er sein eigentliches Geheimnis aus: Die Wanderschaft, zu der er sich nun anschickt, hat außer dem Geleite des Faust noch den höchstpersönlichen Zweck, dem Feuergeist Homunculus zum Leben zu verhelfen.

Die kleine Monade, bloß begehrend und vorstellend, wie die des Leibniz, die winzige Entelechie, zielstrebig wie die reine Form des Aristoteles, verlangt nach ihrem Leib, um wahrhaft zu entstehen, um zur wirklichen Persönlichkeit sich zu entwickeln. Das ist das Tüpfchen auf dem i, das der Däumling sucht und in der klassischen Geisterversammlung zu entdecken hofft. Der über sich selbst und alle Dinge so klare Dämon, durch keinerlei Verbindung mit irdischen Elementen noch verdüstert und beschränkt, das geisterhafte Menschlein will dort zum vollkommenen Menschen werden. Sehr skeptisch verabschiedet sich der rüstige Sprößling von dem betrübten Nährvater, indem er, für seine eigene Person so zweck- und siegesbewußt, Wagners alchymistischen Bestrebungen nur einen sehr zweifelhaften Erfolg in Aussicht stellt: die Panazee mag dem Gelehrten glücken, Gold, Macht und langes Leben, das Ziel der irdischen und sinnlichen Wünsche mag er erreichen; ob auch die höheren Erfordernisse des Geistes und der Seele, Wissenschaft und Tugend, steht dahin. Mit seinem „auch vielleicht" teilt der kluge Kleingeselle ganz

den früheren Zweifel des Mephistopheles, der bei den Toren Glück und Verdienst so wenig verkettet sieht und eher an den Stein der Weisen als an diese selbst zu glauben geneigt ist. Der Teufel schätzt ob dieser Einsicht seinen Vetter nicht gering, ja er fühlt, wie er am Schlusse wieder den Zuschauern ausspricht, die Überlegenheit seines eigenen Geschöpfes, das ihn da so zielsicher und energisch beim Mantelkragen nimmt und in ein Land führt, das seiner Herrschaft entzogen und ihm darum zuwider ist.

Eine höchst originelle Schöpfung ist dem Dichter mit dem Homunculus geglückt. Ursprünglich reiner Gedanke, bloßer Einfall und Witz, die Kreatur des eiteln Wagner, ein Kunstprodukt und humanistisches Vademecum ins Hellenenreich, lediglich Kalendermännchen, mit historisch-mythischem Naturell begabt, das, wenn auch mit Zweifeln, seinem gelehrten Erzeuger weiterdient und Atome, Lebenselemente *für ihn* sammelt, damit sie *andere* zu ihrer legitimen Auferstehung sich aneignen können, hat Goethe diese letzteren beiden Züge auf Wagner und den Homunculus verteilt und damit ihre Rollen in entscheidender Weise geändert: Jener wird zum Vertreter der mechanischen, dieser zum Gegenstand der dynamischen Schöpfungsmaxime. Mit dem Drang zur Entwickelung seiner selbst erhält der Homunculus erst die *persönliche* Note, die ihn so anziehend und für alle, die mit ihm in Berührung kommen, so unwiderstehlich macht. Er ist nicht mehr bloßes Werkzeug, sondern Selbstzweck. Es ist wundersam, aber durch Dichterkünste zur Wahrheit geworden: der Kleine *ist* eine Individualität, obwohl er erst die seinige *sucht*. Seine Willenskraft, sein heller Verstand, sein Mitgefühl für Faust machen ihn zu einem ganz selbständigen, festumrissenen Wesen, trotzdem es ihm an Körperlichkeit fehlt.

Dieser reizende Widerspruch verleiht ihm den geistreichen Duft, versetzt ihn in die wohlige Sphäre der *Ironie*, die, gegen sich selbst wie besonders gegen sein „Väterchen" gerichtet, ihn so neckisch erscheinen läßt. Kindlich und doch allweise, symbolisch

— als Führer zur Helena, entſtehungsbedürftig wie dieſe — und zugleich nach Wirklichkeit lechzend, mythiſch wie ein ſagenhafter Kobold und wieder leuchtend wie der gegenwärtige Tag, dämoniſch und doch ein echtes Menſchlein, iſt er unter Goethes Zauberhand aus einer Abſtraktion zur beſeelten Figur, zu einer in ſich geſchloſſenen, lebendigen Geſtalt, zu einem poetiſchen Gebilde geworden, das dieſe Eigenſchaft erſt recht im klaſſiſchen Lande durch ſeine Betätigung des göttlich-natürlichen Bildungstriebes und der Tendenz zum Schönen und nicht am wenigſten durch ſeinen Flammentod bewährt. Ein vollkommener Mythus, aus der tiefſten Weltanſchauung des Dichters geſchöpft! So paradox die Aufgabe war, ſie iſt ihm gelungen: die Verkörperung des Unkörperlichen, rein Geiſtigen, der um ſich ſelbſt rotierenden Monade, die weder Raſt noch Ruhe kennt, die Offenbarung des geheimnisvollen, eingeborenen Dranges zum Leben, der ſich in der Außenwelt betätigen und ſich dadurch erſt als äußerlich Begrenztes, als Individuum gewahr wird.

Klaſſiſche Walpurgisnacht

Pharſaliſche Felder

„Das Land der Griechen mit der Seele ſuchend.“ Das tiefſinnige Wort der an Tauriens barbariſche Küſte verbannten Iphigenie, das auch der ſtillbewegte Ausdruck unendlicher Sehnſucht des nordiſchen Dichters nach ſeiner geiſtigen Heimat iſt, ſteht ungeſchrieben über der gewaltigen Viſion, die uns Goethe in den nächſten Bildern offenbart. „Unter allen Völkerſchaften haben die Griechen den Traum des Lebens am Schönſten geträumt.“ Dieſen Traum wünſcht der Held, der die Helena, wenn auch vorerſt nur im Schattenbilde, erkannt, der ihre Entſtehung im Schlafe vorgeahnt hat und der ſie nun nicht mehr entbehren kann, zu verwirklichen. Fauſt lebt nur von dieſem grenzenloſen Verlangen, wie es auch im Feuergeiſt Homunculus, zum natürlichen Werdedrang geſteigert, als ſichtbares Symbol durch die ganze Szene flammt. Nach Theſſalien trägt uns

die hochbeschwingte Phantasie des Dichters, in einer Divination, die ihm keine äußere Quelle, weder Hederichs mythologisches Lexikon noch Vossens mythologische Briefe eingeben konnten, sondern allein sein Genius, der mit den mythischen und historischen Kräften dieses klassischen Bodens in wunderbarem Bunde stand. Es ist zugleich das Zauberland wie die Wiege des Griechentums.

In Phthia war Hellen, der Stammvater, von dem das Volk seinen Namen trug, zu Hause. Von Thessalien, wo sich die Nation gebildet hat, wanderte sie mit ihren heimischen Göttern Poseidon, Athena und Zeus, dem Herrn und Bewohner des Olympos, gen Süden. Dort war der Sitz der Artemis, auch Hekate genannt, wie der unterirdischen Kora, die dem Unbezwinglichen, Admatos, dem Herrn über Leben und Reichtum verfallen ist. In den Wäldern hausten die Elementarwesen der Kentauren, ursprünglich Rosse, dann Waldteufel, durch griechische Kunst so vermenschlicht, daß Chiron, der weise und gerechte, der Erzieher des Asklepios und Achilleus, unter diesen Halbtieren möglich war. Götter- und Heldensage hat sich hier allerorts angesiedelt. Der Sohn des Peleus stammte vom Lande des Pelion, in dessen Gebirgen er aufwuchs, aus dem Hafen von Iolkos zogen die kühnen Argonauten, Protesilaos, das erste Heldenopfer des trojanischen Krieges, der nach frühem Tod aus der Unterwelt emporsteigen durfte, wie Alkestis, die Gattin des Königs Admetos, sind in Thessalien heimisch. Ein Eingang zum Orkus befand sich zu Pherae wie am Olympos, und so ist es nur der Tradition gemäß, wenn Goethe den Achilleus dort, nach seiner Rückkehr aus dem Schattenreiche, sich mit Helena vermählen und hier die Sibylle Manto wohnen läßt, um Faust, dem Orpheus gleich, zur düsteren Königin der Toten, Persephone, zu führen.

Auch zur Bühne des Kriegsgottes war das unheimliche Land erkoren, und weltgeschichtliche Kämpfe wurden hier entschieden. Bei Pydna schlug Aemilius Paullus den Mazedonerkönig Perseus, Flamininus erstritt auf Thessaliens Erde den Römern

die Herrschaft über Griechenland, und Caesar gewann bei Pharsalus die Schlacht über Pompejus, die ihn zum Alleinherrscher des Weltreiches machte. Am Jahrestag dieses Kampfes, auf den Pharsalischen Feldern läßt Goethe — eine andere Hunnenschlacht — die Geister der Gefallenen wieder auferstehen und gegeneinander ringen. Durch nahezu unzugängliche Gebirge im Norden, Westen und Süden abgeschlossen, im Osten vom Meere durch den Wall von Ossa und Pelion getrennt, war die weite Ebene Thessaliens ein Land für sich, durch seine steile Küste den seefahrenden Griechen fast unnahbar, so daß die Argofahrt ihnen märchenhaft erscheinen mußte. Der Kessel, der seine Bewohner im Gegensatz zu den städteliebenden Hellenen auf den Großbetrieb von Ackerbau und Viehzucht, vor allem auf Pflege des Rosses und Reiterdienstes hinwies — mit dem ursprünglich gespenstigen Tiere prangen Neleus, Erichthonius, Adrastos; auch Eumelos, des Admetos Sohn, vor Ilion — war ehemals ein Binnensee, bis sich der Peneios ein Bette durch das schmale Tal von Tempe brach. Es ist ein Gebiet, so recht zum Geisterreich geschaffen, wie die schottischen Hochlande, wo der dämonische Macbeth sein düsteres Orakel, die Hexen, befragt.

Eine thessalische Hexe, die Zauberin Erichtho, die düstere, wie sie sich selber nennt, eröffnet den nächtlichen Reigen mit ihrem Prolog. Zum ersten Male erdröhnt der eherne Schritt des antiken Trimeters. Eine grandiose Gestalt, gespenstig in jedem Zug und auch nur Geisterhaftes erblickend, hat sie ein bloß dämmerndes Bewußtsein von Vergangenheit und Gegenwart. In diesem Schatten spukt schon etwas von Helenas späterer Erscheinung vor. Vielgescholten, wie diese, vom Dichter Lucanus als Furie und Vampyr geschmäht, verwahrt sie sich, als ihrer Person sich blaß erinnerndes Gespenst, gegen ihren üblen Leumund und schlägt damit die geschichtlich-mythische Note an, die das „Schauderfest" dieser antiken Geisterorgie durchwaltet. Was sie erschaut, ist eine zumeist nur spukhafte Wirklichkeit. Ganz visionär aber sind die grauen Zelte der

einstigen Krieger, die — ein unübertrefflich zur Anschauung gebrachtes, aus der Farbenlehre geschöpftes „Nachbild" oder „Nachgesicht" — in ihrem inneren Auge auftauchen und wie eine Woge das dunkle, weite Tal „überbleichen", die ins Ewige sich wiederholende Erscheinung der Römerschlacht, an die das hellsichtige, dämonische Weib die alte, stets sich erneuende Erfahrung knüpft, daß Alle Herren sein wollen, obwohl Keiner sich selbst zu regieren weiß. Unter den zahllosen Erinnerungen solcher Tyrannenkämpfe lebt in ihr nur ein großes Beispiel, das sich ihr immer wieder aufdrängt und dieser Nacht ihren mythischen Ursprung und Sinn verleiht, das Ringen zweier Gewaltigen, des Caesar und Pompejus, des Magnus, den sie am Vorabend der Schlacht aufs neue — wie Lucan — von seinen Triumphen träumen sieht.

Die Zauberin entrollt ein magisches Bild: Um die rotglühenden Wachtfeuer, die dem Boden einen Widerschein, wie von vergossenem Blute, verleihen, schwanken oder hocken fabelhafte Gebilde hellenischer Sage. Der helle Mond geht auf und beleuchtet mit seinem milden Glanz die Szene, so daß die Schatten der Flammen blau erscheinen. Der Augentrug der Zelte verschwindet, und allein die von magischem Licht bestrahlten Schemen bleiben sichtbar. Zugleich regt sich in den Lüften wirkliches, leuchtendes Leben, vor dem sich Erichtho, die es bekämpft und scheut, der es um das wirkliche Dasein anderer wie um ihre eigene Schattenehre bange ist, zurückzieht, wie sie gekommen ist, eine zage, fledermausgleiche Ausgeburt der Finsternis.

Von oben nahen die drei Luftfahrer. Homunculus und Mephistopheles im Wechselgespräch, den schlafenden Faust mit sich führend, schauen hernieder und sehen eben noch die hagere Erichtho mit weiten Schritten sich entfernen, dann setzen sie ihre Last, den deutschen Ritter, auf dem griechischen Boden ab. Seine erste Frage gilt dem Wesen, das seine Seele erfüllt: „Wo ist sie?" Homunculus bedeutet dem Forschenden, daß er

ſein Glück ſelbſt zu verſuchen habe, und erinnert ihn an ſeine erſte Heldenfahrt zu den Müttern, die ihn gewappnet und gefeit. Für ſolchen Heros gibt es keine Gefahr mehr. Von Flamme zu Flamme, von einer mythiſchen Geſtalt zur andern muß jeder der drei Geſellen — das iſt auch Mephiſtos Rat — weiterſpüren und ſein eigen Abenteuer beſtehen, ſeinen eigenen Zweck zu erreichen ſich bemühen. So trennen ſich ihre Wege, die ſich nur vorübergehend begegnen ſollen. Fauſt bleibt zunächſt zurück. In einer von tiefſter Ergriffenheit durchglühten Betrachtung. Nochmals wiederholt er die ſehnſüchtige Frage; aber er hängt ihr nicht weiter nach. Er atmet ja Griechenlands Luft, ſieht die Welle, die Helena umfing; er hat ihren Heimatboden berührt, und rieſenhaft wachſen ihm die Seelenkräfte, wie dem Giganten, dem Sohn der mütterlichen Erde, mit dem einſt Herakles rang. „Ein Antäus an Gemüte", ſo lautet das wundervolle, heroiſche Wort, womit er ſich in Hellas' mythiſche Welt einfühlt, ſteht Fauſt unter den Geſtalten der Klaſſiſchen Walpurgisnacht, zwiſchen deren Geiſterflammen er ſich vorerſt verliert.

Am obern Peneios

Nunmehr beginnt der Spuk der antiken Geſpenſter. Urſprünglich, nach dem großen Schema der „Antecedenzien Helenas", war dieſe Orgie der „ſämmtlichen Ungetüme des Altertums" ein Chaos, wie die romantiſche Walpurgisnacht. Erſt ſpäter, zu Anfang des Jahres 1830, wählte Goethe aus der Unzahl der ſich zudrängenden mythologiſchen Figuren diejenigen aus, die „bildlich den gehörigen Eindruck machen". So geſtaltete er das Ganze zu einem Kosmos plaſtiſcher Gebilde. Schon im alten Plane iſt die Idee der Entſtehung, die ſchließlich den Akt beherrſchen ſollte, erkennbar, wenn es darin von Sphinxen, Greifen, Ameiſen verlautet, die „ſich gleichſam aus ſich ſelbſt entwickeln" ſollen. Auch auf eine allmähliche Steigerung deutete jenes Durcheinander ſchon leiſe hin, wenn

der Chor der niedersten und abscheulichsten Wesen, wie der Harpyen, Drachen und stymphalischen Raubvögel abgelöst wurde von den lieblich singenden Sirenen und diese zuletzt sich am Meere mit den Nereiden und Tritonen vereinigen, die anfänglich durch ihre „Conformation" verhindert waren, am ergötzlichen Feste teilzunehmen. Weit entfernt aber war dieses bunte Gewoge der Skizze von dem so großartig erdachten und durchgeführten Kunstwerk, das nunmehr die mythischen Lebewesen aufsteigen läßt von den untersten Formen bis zu den höchsten, bis zur Erscheinung der Schönheit selbst, eine Stufenreihe von Organismen, die insgesamt wiederum einen Organismus, ein lebendiges Ganzes bilden und die Erkenntnis des Dichters verkörpern, daß das höchste Produkt der sich steigernden Natur der schöne Mensch ist. Nun erst ist Helenas Entstehung oder Wiedergeburt in den Fluten der versteckte, nur sinnbildlich angedeutete Gedanke dieser um Fluß und Meer sich bewegenden Phantasmagorie, und es ist der Zweck der klassischen Geisternacht, die geheimen Naturgesetze, deren Manifestation das Schöne ist, in sichtbaren Gestalten zu enthüllen. Diese Orgie der Dämonen und Elementargeister, die sich im Pervigilium der Galatea vollendet, ist die Offenbarung des großen Mysteriums der Natur, Goethes riesenhafte, durch die Formen und das Maß der griechischen Antike gebändigte Nachschöpfung alles Werdenden, die Neuordnung und Wiedergeburt der hellenischen Mythologie aus dem Geiste seiner poetischen Naturanschauung.

Als das Symbol des dominierenden Entwickelungsgedankens mußte Homunculus zur Haupterscheinung der klassischen Walpurgisnacht werden und Faust sowohl wie Mephistopheles hinter ihn zurücktreten; aber alle drei finden selbständig ihren Weg, und diese drei Pfade, die je nach dem verschiedenen Zweck der Gefährten zu Manto, zu den Phorkyaden und zu Galatea führen, zeigen uns auch, Leitfaden gleich, die Bahn durch das Labyrinth der Flammen und Gestalten. Auf eine weite Strecke sind diese verteilt, über die Ebene, die in der Thessaliotis, den vom Enipeus

durchſtrömten und vom oberen Peneios begrenzten Gefilden beginnt, ſich dann am unteren Lauf dieſes Fluſſes hinzieht und an deſſen Mündung in den Thermaiſchen Golf endigt oder aber — der Dichter hat ſeine Landſchaft frei komponiert — ſich durch die Pelasgiotis nach dem Pagaſäiſchen Buſen zu den „Felsbuchten des Ägäiſchen Meeres" hin erſtreckt.

Ganz natürlich beginnt die erſte Reihe mit Mephiſtopheles, bei den niederen Dämonen, um dann mit Fauſt zur Sphäre der Heroen und ſchließlich mit Homunculus zum Reich der Halbgötter emporzuſteigen. Der nordiſche Teufel iſt vor allen anderen dazu berufen, die fremdartige, antike Welt, die ſich hier auftut, zu muſtern und zu kritiſieren, und er entledigt ſich ſeiner Aufgabe in der zugleich zyniſchen wie ſatiriſchen Art, die ſein Weſen ausmacht. Sein Urteil über die Antike war ehemals in das Paralipomenon gepreßt:

Das Auge fordert ſeinen Zoll.
Was hat man an den nackten Heiden?
Ich liebe mir was auszukleiden,
Wenn man doch einmal lieben ſoll.

Nun begleitet er den offenen Ausdruck ſeiner „von Herzen unanſtändigen" Geſinnung mit einem Seitenhiebe auf die prüde Kunſtanſchauung des Nazarenertums, die der Natur ein Feigenblatt aufklebt. Schamlos und widrig findet er die Schar, die ihm zunächſt begegnet; aber der Schlaue zwingt ſich zu höflichem Gruße. Die Greife bewillkommt er als kluge Greiſe, ein Ehrentitel, den die Griesgrämigen, wie verdroſſene Philologen, mit etymologiſcher Begründung ſchnarrend zurückweiſen, während ſie den Urſprung ihres Namens und Weſens ſelbſtbewußt auf das Greifen nach allen möglichen Schätzen zurückführen. So „entwickeln ſie ſich ſelbſt", nach ihrer individuellen Beſchaffenheit, wie die koloſſalen, goldgrabenden Ameiſen — den alten Hiſtorikern zufolge — ihre Geſchichte erzählen und das Volk der einäugigen Arimaſpen leichtfertig zugibt, daß es — in Übereinſtimmung mit der Erzählung eines grie-

chischen Romanschreibers — das Gold den gierigen Greifen entführte, um es in der Klassischen Walpurgisnacht zu verjubeln. Dort die Habsucht, hier die Verschwendung — kein Wunder, daß der lasterhafte Teufel alsbald sich heimisch fühlt und behaglich zwischen den Sphinxen sich nunmehr niederläßt.

Die rätselhaftesten der antiken Gebilde laden zu längerem Verweilen ein. Wie sie selbst ihr Wesen aussprechen, so forschen sie nach dem ihres Besuchers, wissend und wißbegierig zugleich. Was sie in Geistertönen prophezeien, wird durch andere zur Wirklichkeit; aber hier stehen sie zum ersten Male selbst vor einem Rätsel, das der Enthüllung bedarf. Der Teufel geht über ihre Begriffe, er muß sich selber „auflösen", um ihnen faßlich zu werden — ein ungemein geistreiches Spiel zwischen den beiden Vertretern vorweltlicher Weisheit hebt an. Gutgelaunt stellt sich der christliche Satan dem antiken Orakel im Jargon reisender Briten als old iniquity, als das „alte Laster" der englischen Moralitäten vor, ohne daß der Gelahrte die Herkunft dieses Beinamens zu erklären wüßte, so wenig, wie er sich auch auf die von den ägyptischen Sphinxen gestellte Frage nach der Sternstunde einläßt. Er ist gekommen, um sich zu amüsieren, darum wärmt er sich lieber an dem Löwenfell der „schönen Frauen" und verlangt nach unterhaltenden Scharaden. Eine solche wird ihm sofort zuteil, indem ihm die Sphinx, wie ihre thebanische Schwester dem Ödipus, ein Rätsel aufgibt, dessen Auflösung er selber ist; denn wenn sie ihn als Zielscheibe asketischer Übungen für den Frommen, als Vorwand für den Lasterhaften und als Affen und Schalksnarren Gottes definiert, so sieht man, wie rasch die Kluge seine Rolle in der Christenheit erfaßt hat. Scharf wenden sich die Greife wider den ungebetenen Gast aus Norden, und brutal setzt Mephisto ihren Klauen seine Nägel entgegen; aber mit ihrer milden Weisheit schlichtet die Sphinx den Streit, indem sie voraussagt, daß Mephisto von selbst das unbehagliche Land verlassen werde, der Lüsterne, dem es in der Tat vor dem Leib der Bestie

zu grauen beginnt, indes dieſe ſelbſt die Geſundheit ihrer klaſſiſchen Tatze der Verſchrumpftheit ſeines romantiſchen Pferdefußes gegenüberſtellt.

Der Geſang der Sirenen, die ſich auf den Pappeln des Peneios wiegen, unterbricht das gereizte Geſpräch. Wenn ſie locken und die Sphinxe, an Odyſſeus' Schickſal erinnernd, warnen, ſo ſchlägt beides bei dem kalten Teufel nicht an; denn er hat weder melodiſchen Sinn noch Herz, obwohl er davon ſpricht, ſondern auch dieſes Organ iſt bei ihm verſchrumpft, wie die erleuchteten Frauen nun erkennen. Aber Einer, der jetzt herantritt, beſitzt die Empfänglichkeit für die Fabelwelt, die ſich ihm hier eröffnet, im höchſten Maße: Fauſt. Keine gierigen Gelüſte regen ſich in ihm, wie bei ſeinem hölliſchen Gefährten; er iſt ganz in das Anſchauen verſunken. Mit klaren Sinnen, im reinſten Herzen nimmt er, unbeirrt von dem Widerwärtigen, das Große, Tüchtige dieſer Phantaſiegebilde auf, der Geiſt der Antike hat ihn umfangen. Die Sphinxe rufen ihm Ödipus, die Sirenen Ulyſſes, die Ameiſen und Greife die Mythen von hohen Schätzen ins Gedächtnis, und überwältigt ſpricht er das Wort, das unſere ewige Liebe zum alten Hellas erklärt:

Geſtalten groß, groß die Erinnerungen.

Vergebens höhnt Mephiſtopheles. Es iſt nicht, wie er meint, der Geſchlechtstrieb, der Fauſt zur Geliebten hinzieht und über das Beſtienhafte der Ungetüme hinwegſehen läßt, ſondern die unwiderſtehliche Macht der großen Erinnerung von den „Müttern" her, der ſchönen Geſtalt, die, einmal erkannt, nicht mehr zu entbehren iſt, wenn er nun die Frauenbilder nach Helena fragt. Aber keine hat ſie von Angeſicht geſehen. Sie ſprechen nur in dunkler Weiſe, in ſelbſterfundener Mythologie des Dichters, wenn ſie die allerletzten ihrer Schweſtern von Herkules erſchlagen wähnen, und weiſen Fauſt an Chiron, der in dieſer Geiſternacht umherſprenge und den zur Rede zu zwingen ſie ihm als eine hohe Aufgabe vorſtellen. Schon haben ſie den

„Edlen" in das Bereich der Helden einbezogen und behüten ihn vor dem Schmeichelgesang der Sirenen, die ihn, wie einst Ulysses, umgarnen möchten. Während Faust sich auf die Suche nach dem Centauren begibt, umschwirrt den Mephistopheles ein dämonisches Gezücht, die vom Alciden erlegten Stymphaliden und die Köpfe der von ihm getöteten lernäischen Schlange, die selbst den Teufel einschüchtern, so daß ihn die gutmütigen Frauen in ein geeigneteres Revier, zu den raffinierten Dirnen des thessalischen Hexensabbats, den Lamien, schicken. Die Sphinxe selbst bleiben zurück, unbeweglich, wie sie seit Jahrtausenden vor den Pyramiden sitzen, die Jahreszeiten regeln und die Geschicke der Völker an sich vorüberziehen lassen. Sie versteinern gewissermaßen vor unseren Augen zu statuarischen Gebilden — ein imposanter Abschluß der ersten Szene der mondbeglänzten Zaubernacht der Antike.

Am untern Peneios

Aus der grotesken, von dämonischen Bestien und Halbtieren umwitterten Umgebung des oberen Peneios gleitet der Kiel des Dichters hinab in dessen Unterlauf, in die Region des Anmutigen. Der Flußgott selbst, von einem nahenden Erdbeben aus seiner Ruhe geweckt, erhebt aus den bewegten Fluten sein schilfbekränztes Haupt, umgeben von seinen lieblichen Gespielinnen, den Nymphen, und flüstert in lyrischen Rhythmen, lebhaften Trochäen, die den Klang des plätschernden Wassers, das Säuseln der silbernen Pappeln und Weiden malen und sich in der einlullenden Strophe der Najaden zu der elementaren Lockung des „Erlkönigs" verdichten. Ein Idyll, wie Goethe es kaum irgendwo reizender komponiert hat, eine beseelte Landschaft atmet vor unseren Augen, ein Bild, zu dessen Gestaltung der Poet nicht nur die eigene Muse, sondern auch die der Malerei beschworen hat. Schon sind wir auf einer höheren und lichteren Stufe der Naturentfaltung, in einer menschenähnlichen Formenwelt, die Faust, der hier wieder auftaucht,

mit tiefster Sympathie begrüßt. Seine Sinne sind aufs innigste beglückt, seine Phantasiekräfte bis zum äußersten von dieser mythischen Umwelt gesteigert. Er schwankt zwischen Wachen, Träumen, Erinnerungen. Unvergleichlich schön ist dieser ekstatische Zustand vom Dichter dargestellt, die in Faust sich vollziehende Verkörperung innerer Visionen zu sichtbaren Gestalten, die sein „Auge" in die hochpoetische Flußlandschaft „schickt". Er ist Helena wieder um einen großen Schritt näher gekommen; deutlicher als zuvor fühlt er an dem Gestade dieser Gewässer, worin sie entstand, hinter dem „reichen Laub der grünen Fülle", wo er die hohe Königin verborgen glaubt, die Gegenwart ihres Geistes. Mit Bewußtsein träumt er nochmals, in Correggios Farben, den Traum von der Schwanerzeugten, wachend dichtet sein immer weiter strebender Sinn, der sich nicht mit der Augenweide, dem Anschauen der „unvergleichlichen" Nymphengestalten begnügt, die höchste aller Frauenbildungen in die göttliche Landschaft hinein. Sein Gemüt ist zur Aufnahme, zur Empfängnis des Heroischen gestimmt, wie nie.

Und nun tritt an diesem „heiligen Ort", in dieser Landschaft mit ihrem stillen Pathos, das sie unserem Gefühl so „heroisch-bedeutend" erscheinen läßt, das Fabelwesen auf, das gewissermaßen die Seele dieses mythenreichen Erdstriches ist, zugleich die elementare Ausgeburt, die Verkörperung der im dämonischen Rosse wirkenden Naturgewalt des thessalischen Bodens, und hellenisches Kunstgebilde: der Centaur Chiron, der Sohn des Saturn und der Philyra, der weise und maßvolle Erzieher eines Heldenvolkes. Die Nymphen haben ihn, mit dem Ohr am Ufer liegend, ausgespürt, Faust vernimmt durch die dröhnende Erde den Tritt seiner Hufe, und plötzlich sprengt er heran, unaufhaltsam, ohne verweilen zu wollen. „Wenn er dir steht, so hast du's weit gebracht," so hatte die prophetische Sphinx dem Faust offenbart. Er ruft das eilende Halbtier an und siehe! es steht ihm; aber nur so lange, um ihn aufsitzen zu lassen. Der Dialog zwischen dem edelernsten Roßmenschen und dem auf

seinem Rücken dahintrabenden Jünger des antiken Heldengeistes ist eine der erhabensten und genialsten Erfindungen des Faustdichters, eine Episode von solcher Gedankentiefe und Formschönheit, daß uns daraus, fast fühlbar, der heilige Geist des alten Griechentums entgegenweht. Der deutsche Dichtergreis erscheint hier schon, bei der Vorahnung der Helena, wie der Statthalter jenes göttlichen Atems, der die hellenische Welt erfüllte und den er, als trostreicher Paraclet, zu erneuern und zu versinnlichen wie kein zweiter berufen war.

Ein vollkommen klassisches Gebilde, worin Gedanke und Anschauung restlos ineinander aufgehen, ist hier geschaffen. Es ist ein dramatisches Idyll, ein in die lebendigste Rede aufgelöstes Heroenbild, wie es Goethe in Wilhelm Tischbeins Darstellungen entzückt hat. Wundervoll kontrastiert die ruhige Erfahrungsweisheit des alten Centauren mit dem stürmischen Wissens- und Lebensdrang des Reiters, der von dem Urpädagogen, auf der kurzen Reise zur Unterwelt, zum Griechentum erzogen wird. Der erhabene Lehrer erschöpft dabei, immer im Wechselgespräch und mit plastischer Anschauung, den ganzen Sagenkreis um das geliebte Frauenbild, das sein Zögling mit sehnsüchtiger Seele sucht, und läßt es — ein unerreichtes Muster genetischer Schilderung! — mythologisch so entstehen, daß Faustens späterer Gang zu Persephone, die es bewacht, nur wie ein letzter, überzeugender, keiner Sichtbarmachung mehr bedürftiger Schritt erscheint. In Fausts enthusiastischer, von seligem Glück ob dieser Begegnung erfüllten Apostrophe wird zunächst das mythische Charakterbild des Chiron selbst entwickelt, als Mentor und Arzt, das der Gefeierte in edler Bescheidenheit und wiederum mit resigniertem Humor und skeptischer Ironie — ein köstlich rationalistischer Einschlag in den mythologischen Zettel! — zurechtrückt. Seine Weisheit offenbart sich uns in diesem durch keine Eitelkeit getrübten Blick in den Lauf der Zeiten, in die Grenzen menschlicher Erziehung, die bei der Roheit der Zöglinge versagt, und irdischer Heilkunst, die im krassen Aberglauben,

bei Wurzelweibern und Pfaffen endigt. Dann holt der nach den größten und edelsten Helden seiner Zeit von Faust Befragte in weitem Bogen aus, und der Argonautenzug, die Tat der einheimischen Heroen, mit allen, die daran teilgenommen, wird wiederum lebendig. Bei den Brüdern Helenas, den Dioskuren, hebt er an, dann steigen die Boreaden, Orpheus, Jason, Lynceus vor uns auf.

Jetzt ein Augenblick hoher Spannung. Faust hat nach Herkules gefragt. Da überkommt selbst den geruhigen Weisen die Erregung; eine schmerzliche Sehnsucht überfällt ihn, indem er den herrlichen, königlichen Menschen, die Krone seines Geschlechtes, schildert. Es ist seine höchste Erinnerung, ein Ideal, das in dieser göttergleichen Vollkommenheit niemals wieder von der Erde erzeugt noch unter die Himmlischen aufgenommen werden kann. Begeistert stimmt der ergriffene Faust in diesen Hymnus ein, und nun, in dieser Gehobenheit, nachdem vom schönsten Mann die Rede war, ist der feierliche Augenblick gekommen, nach der schönsten Frau zu fragen. Es ist der Höhepunkt des unvergleichlichen Zwiegesprächs. Chiron weist den Begriff der Schönheit, der starren, kalten, stolzen, in sich selbst ruhenden und befriedigten körperlichen Vollendung, ab; er, der immer Bewegte, kann nur das Lebendige, Reizende preisen, das, der Ausdruck einer schönen Seele, andere, gleichgestimmte Gemüter unwiderstehlich an sich fesselt, und in diesem Lob entfließt seinem Munde, wie selbstverständlich, der Name der verkörperten Grazie: Helena.

An keiner Stelle des „Faust" kann man so, wie an dieser, die erstaunliche Höhe der Kunst des alten Goethe ermessen. Jeder Zug, den er tut, scheint unabsichtlich, ganz Natur zu sein und ist doch das Ergebnis reifster Überlegung. Chiron hat, in selige Erinnerung verloren, gewissermaßen mit sich selber redend, nur beiläufig, in einem Nebensatze, die Bemerkung fallen lassen, daß er Helena auf seinem Rücken getragen hat. Dieses Wort muß in dem verwirrten Faust, der den von der gepriesenen

und geliebten Schönheit geweihten Sitz einnimmt, das Glücksgefühl bis zum äußersten entflammen; aber der Dichter weiß diese Exaltation noch zu steigern. Er bringt das anmutige Frauenbild dem Erglühten noch näher vor die Sinne, macht es noch gegenwärtiger. Nicht nur getragen wurde Helena, wie Faust, von Chiron: „Sie faßte so mich in das Haar — Wie du es tust.“ Welch entzückende Inspiration! Die Vorstellung des ruhigen Sitzens verwandelt sich in die der lebendigen Bewegung der Schönheit, die Würde wird zur Anmut, dabei gestaltet sich die Erzählung immer mehr zur Handlung, und doch ist die Plastik und künstlerische Wahrscheinlichkeit des ganzen Centaurenbildes gewahrt; denn Chiron, der alle diese Wunder berichtet und hervorzaubert, ist nicht nur das aktive Subjekt, sondern auch das passive Objekt; der mythische Mensch, der durch seine lebendige Rhapsodie in Faust das Bildnis Helenas erweckt, ist auch das sanfte Roß, das die Liebkosungen beider duldet.

Das Gespräch verweilt bei Helenas Gestalt; denn diese hervorzuzaubern, wirklich und lebendig erscheinen zu lassen, ist der Sinn des Centaurenrittes zum Hades. Nur die Umrisse der Schönen hat Chiron seinem Reiter bisher gezeigt, wenn auch in lieblicher Bewegung. Jetzt baut er gleichsam in historischer Entwickelung das Bild ihrer Persönlichkeit auf. Es ist einer der zarten Kunstgriffe des Faustdichters, eines der „offenbaren Geheimnisse“ seiner poetischen Technik, daß er seinen Hauptgestalten bis auf ihre Ursprünge nachgeht und uns dadurch ermöglicht, ihnen bis auf den letzten Grund ihrer Seele blicken zu lassen. So warf er schon einen satten Lichtschein in Fausts dunkle Jugend, so „entwirkte“ er in Gretchens Stube, vor ihrem Bette und dem alten Lehnstuhl dieses „Götterbild“, den „eingeborenen Engel“. Und so läßt er nun Chiron verfahren. Wir erleben in seinem, von innerem Entzücken geschwellten Berichte, wie einst die Vergangenheit der ersten Geliebten des Faust, so jetzt die Helena als Kind und Jungfrau, ihren frühen Raub durch Theseus, ihre Befreiung durch die

Heldenbrüder und die (erdichtete) Mitwirkung des Centauren bei dieſer Flucht. Und alles in einer Szene, die uns die lieblich-kluge, reizende und doch ſelbſtbewußte Schönheit ganz vergegenwärtigt. Hingeriſſen von ihrer Anmut ſchwelgt Chiron, wie die trojaniſchen Greiſe, in ihrem Anblick, in der Erinnerung an Helenas holdes Gebaren bei jenem Ritte, ausmalend, wie ſie abſprang, ihn ſtreichelte, ihm ſchmeichelte und dankte, verliebt in das Gebilde blühender Weiblichkeit: „Jung, des Alten Luſt!“ In allerliebſter Ironie berichtigt der begeiſterte Mentor die ſchülerhafte Bemerkung des Fauſt über die Frühreife der Entführten und verficht das Recht der Dichter auf Helena, die ihnen, nicht den Philologen gehört. Sie iſt keine geſchichtliche, ſondern eine ſagenhafte Figur, eine mythologiſche Frau, die in ewiger Jugendſchöne prangt. In dieſe Poeſie des alten Frauenlob ſtimmt der gelahrte deutſche Ritter freudig ein; iſt er doch ſelbſt dazu berufen, den Mythus zu erneuern, ein zweiter Achill, der die niemals mündige und nimmer alternde Heroine, die „einzigſte Geſtalt“, mit der ſieghaften Macht unbändiger Sehnſucht aus den Banden des Orkus befreit und ins Leben zurückholt. Der Drang nach dem ewigen, göttergleichen, ebenſo großen wie zarten, ſo ſchönen wie lieblichen Weſen iſt unbezwinglich geworden. Bei den „Müttern“ hatte er ſie nur „erkannt“, und ſchon damals dünkte ſie ihm unentbehrlich, jetzt, in Chirons zaubriſcher Viſion, aber hat er ſie geſehen und er kann ohne ſie nicht leben.

Bisher hat aus Chiron der Mentor geſprochen, nun kommt der Arzt zur Geltung. Fauſts Verzückung, menſchlich erklärlich, erſcheint dem Beſonnenen unter den Geiſtern der Walpurgisnacht, zu denen er ja ſelbſt gehört, nicht angebracht und darum der Linderung bedürftig. Er begütigt den „fremden Mann“ und zeigt ihm das heilkräftige Ziel: Manto, die Tochter des Sehers Teireſias, die der Dichter in eigener Mythologie zum Kinde des Asklepios macht, taucht vor ſeinem inneren Auge auf, die würdige Sibylle, die hier, an der weltgeſchichtlichen Stelle, wo

Aemilius Paullus den Macedonierkönig beſiegte, in ihrem Tempel zum Vater um Erleuchtung der törichten Ärzte betet, die Quelle der Weisheit, aus der auch Chiron alljährlich in flüchtigem Verweilen ſchöpft. So ſchließt ſich der Mythos des Dichters in der Rede des Centauren lückenlos zuſammen. Fauſt aber will nicht geheilt ſein; denn ſein Enthuſiasmus iſt es ja, der ihn zur unterirdiſchen Göttin trägt, ſein Heldenmut, die Gewalt ſeiner heroiſchen Geſinnung, die ihn zum Höchſten drängt und darum nicht beſchwichtigt, nicht herabgezogen werden darf. Er iſt innerlich dem beſorgten Mentor entwachſen.

Schon kündigt ſich Manto an, im Innern des mondbeſchienenen Heiligtums mit vernehmlicher Stimme träumend und den Beſuch von „Halbgöttern“ ahnend: Fauſt iſt von ihr bereits unter die Schar der höchſten Heroen aufgenommen. Wundervoll iſt die Stichomythie, worin die kurze Begrüßung der Seherin mit dem geiſterhaften Centauren vor ſich geht, der ſtill Umfriedeten und des ewig Schweifenden, der ruhig von der Zeit Umkreiſten und des unermüdlich Kreiſenden. Auf ihre Frage nach ſeinem Reiter empfiehlt er den von Helena Beſtrickten und von ſehnſüchtiger Liebe Kranken „asklepiſcher Kur“. Sie aber iſt mit dem neuen Schützling und Helden Eines Sinnes und ſpricht, während Chiron — die herrlichſte aller ſzenariſchen Gloſſen! — „ſchon weit weg iſt“, die ermutigenden Worte:

„den lieb' ich, der Unmögliches begehrt“.

Mit dem überwältigenden Ausſpruch iſt einer jener Gipfel der griechiſchen Vergangenheit erreicht, worauf ſich die Gedanken des gefaßten deutſchen Dichtergeiſtes gleich ſeligen Dämonen leuchtend niederlaſſen. Manto ſtellt damit den Ritter aus dem romantiſchen Norden hoffnungsfreudig den kühnſten Kämpfern des Altertums, dem Alciden, der Alkeſtis dem Hades abgerungen, und dem Orpheus, den ſie dort — wie ſie erdichtet — „eingeſchwärzt“ hat, an die Seite, und läßt den Helden, indem ſie ihm einen beſſeren, dauerhafteren Erfolg als dem Gatten der

Eurydike verheißt, in das dunkle Gewölbe des Olympus, das zum Orkus führt, hinabsteigen.

Manto und Faust sind sich in so gehobener, entschlossener Stimmung begegnet, daß der Zuschauer von dem Sieg des jüngsten Freiers der Helena, der sie in dem gleichen Lande, wie einst Achill, zu einem Leben in den seligen Gefilden aufsucht, über die Mächte der Unterwelt überzeugt ist. So gegenwärtig ist auch das Bild der griechischen Heldenfrau geworden, daß sie schon gleichsam auf der Erde, im Licht des Tages schwebt und wandelt. Damit ist der Dichter seines früheren Planes, das Geleite der Ursibylle zu Proserpina und Fausts ergreifende Rede an die düstere Schattenkönigin auszuführen, ledig geworden. Unsere Phantasie ist durch die großen Eindrücke des Centaurenrittes so angeregt und entflammt, daß wir den folgenreichen Gang des Faust zu Persephone zu „supplieren", daß wir an ihn zu glauben vermögen. Helena als dritter Akt wird sich, nach des Dichters Erwartung, „nicht mehr phantasmagorisch und eingeschoben, sondern in ästhetisch-vernunftgemäßer Folge anschließen", wenn uns der weitere Verlauf der Klassischen Walpurgisnacht an einem leuchtenden Symbole vor Augen geführt haben wird, wie ein geistiges Wesen Körper gewinnt und eine den Dämonen entsprungene Monade sich zur lebendigen Persönlichkeit entwickelt.

Am obern Peneios wie zuvor

In der folgenden Szene versetzt uns der Dichter an den Oberlauf des Flusses, der die thessalische Ebene durchströmt, in die Sphäre der niederen Dämonen zurück. Von dieser Anordnung konnte in den beiden Entwürfen vom Jahre 1826, besonders im großen Schema, noch keine Rede sein, weil dort der Gedanke der Simultaneität das Ganze beherrschte. In dem geplanten Chaos sollte alles, was und wie es sich begab, als „gleichzeitig" gedacht werden — ein einziges Kolossalgemälde, worin sich die jetzige, zweite Szene am oberen Peneios „in der

Mitte der breit und weiten Ebene" abspielte und nicht das Ägäische Meer, sondern der Gang zu Manto-Proserpina, ganz im Sinne der unmittelbaren „Antecedenzien" der Helena das letzte Ziel und den Ausgang bildete. Nunmehr, im Gefüge des Dramas, mußte der Verlauf der bunten Geschehnisse übersichtlich gemacht, getrennt und gesteigert werden. Fausts Reise ist erledigt. Jetzt sollen Mephisto, dessen Abenteuer ursprünglich mit der Chironepisode verknüpft waren, und sodann der Homunculus zu ihren verschiedenen Zwecken gelangen. Die Szene ist wohl unter allen Seltsamkeiten des zweiten „Faust" die befremdendste, weil sie die gedankenhafteste, theoretischste ist. Hier besonders hat Goethe seine „Schöpfungsmaxime" in die dichterische Tat umgesetzt, seine geheimnisvollen, persönlichen „Piquen von den besonderen Gegenständen abgelöst und ins Allgemeine gespielt". Wenn in Homunculus die Entstehung des Organischen verkörpert ist, so geht ihm zunächst das Werden des Unorganischen voraus, die Genesis des Erdreichs, der auch der entwickelungsbedürftige Kleingeselle beiwohnt, um von diesen Uranfängen zu immer höheren Bildungen aufzusteigen.

Goethe entledigte sich in diesem Teile seines Weltgedichtes der Naturanschauungen, die ihn am frühesten und längsten beschäftigten. Unter seinen Studien zur Morphologie — deren Name und Wissenschaft von ihm stammt — lag ihm keines mehr am Herzen als die Beschäftigung mit der Gestalt der Erde, die Geognosie. Schon im Elsaß, auf dem Bastberge, hatte er sich seine Gedanken über die Versteinerungen, die „Exuvien der Ureinwohner des alten abgetrockneten Meeresgrundes" gemacht und gegen die „parteiische Unredlichkeit" Voltaires sich ereifert, der jene Muscheln als Naturspiele erklärte. Aber erst in Weimar, mit dem Erwerb seines geliebten Gartenhauses und dann mit der Übernahme der Straßen- und Bergbaugeschäfte, wird er ganz zum Zögling und Anbeter der Natur, zum „Erdkühlein", wie er sich nach einem Märchen benannte. Aus den Briefen an Charlotte von Stein, die er zu seiner „Erdfreundin"

machte, weht uns immer wieder der „Erdgeruch" und das „Erdgefühl" an, dem er sich wonnetrunken hingab, und wenn wir daraus entnehmen, wie er „in Klüften, Höhlen, Wäldern, in Teichen, unter Wasserfällen, bei den Unterirdischen" lebte, und damit seine religiösen Ergüsse der ersten Harz- und Brockenreise vergleichen, dann erst verstehen wir die tiefe Beziehung seines „Faust" zu dieser Naturergründung und erkennen wir die Dichtung „Wald und Höhle" als Erlebnis und poetischen Gipfel jener Epoche.

Dreimal besuchte er das mit dem Mythus seiner größten Konfession so enge verbundene Harzgebirge. Die halb wissenschaftliche, halb dichterische Frucht seiner letzten Fahrt (1784) galt dem Urgestein, dem „Granit". Man muß diesen Hymnus auf den „ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohn der Natur", dessen Betrachtung ihn von dem „jüngsten, beweglichsten, veränderlichsten Teil der Schöpfung, dem menschlichen Herzen" ablenkte, genau verfolgen, muß schon hier bestätigt sehen, welch fundamentale Gedanken über die Ursprünge der Erde er enthält, und das Bild in sich aufnehmen, wie der einsame Dichter von der — weder aus Wasser noch aus Feuer herzuleitenden — granitnen Klippe, als von einer ehemals meerumspülten Insel, auf die vulkanisch zerklüfteten Felsen seiner Umgebung hinausblickt, um gewahr zu werden, daß hier bereits die Anschauungen wurzeln, die Goethe soviel später in seinem zweiten Faust gestaltet hat. Im Verkehr mit dem jungen Voigt, mit Batty, Merck, Knebel und Herder, auf seinen Reisen in die Schweiz, nach Böhmen und Italien vertieft er seine Theorien über den „Knochenbau" der Erde immer mehr und eine „Allgemeine Geschichte der Natur" sollte seine Forschungen, als eine genetische Betrachtung alles Entstandenen, als ein zweiter „Kosmos" krönen.

Unter allen Fragen der „Weltgenese" hielt Goethe der leidenschaftliche Streit zwischen Neptunisten und Vulkanisten am lebhaftesten und dauerndsten in Atem. Seit seinen ersten Wei-

marer Jahren hing er der Lehre A. G. Werners an, des Direktors der Freiberger Akademie und Begründers der Geognosie, „wenn er auch recht gut zu fühlen glaubte, daß sie manche Probleme unaufgelöst liegen ließ". Die Anschauung, daß das Wasser der Quell aller Bildung der Erde sei, war seiner Natur gemäß, die jedes Gewaltsame und Sprunghafte, wie es die Vulkanisten predigten, verabscheute; aber zum neptunistischen Dogmatiker wurde er, der Feind aller Einseitigkeit und parteiischen Enge, darum keineswegs. Er ließ die Mitwirkung vulkanischer Kräfte gelten, nur schränkte er sie auf die Bildung einzelner Erscheinungen, wie z. B. des Kammerberges bei Eger, ein und schloß sie von der Erschaffung langer Gebirgsreihen, wie der Pyrenäen und Apenninen, aus, die extreme Vulkanisten plötzlich aus dem feurigen Erdinnern emporsteigen ließen. Diese maßvolle, auf keine Schule und keinen Glauben eingeschworene Betrachtung ist ebensowohl in den zweiten „Faust" wie in die „Wanderjahre" eingegangen, und epigrammatisch spricht sie sich in den zahmen Xenien am schlagendsten aus:

Kaum wendet der edle Werner den Rücken,
Zerstört man das Poseidonische Reich;
Wenn alle sich vor Hephästos bücken,
Ich kann es nicht sogleich;
Ich weiß nur in der Folge zu schätzen.
Schon hab' ich manches Kredo verpaßt;
Mir sind alle gleich verhaßt,
Neue Götter und Götzen.

Hie Poseidon, hie Hephästos! — Das ist der Kriegsruf, der die zweite Szene am oberen Peneios durchschallt. Sofort ertönt er zugunsten des Wassers, gegen das unselige Volk der Feuerdämonen, aus dem Munde der Sirenen; denn diese flatterhaften, schmeichelnden, dem Element des Feuchten entsprossenen und verschwisterten Geister sind es, die alle Vorgänge am Peneios und am Ägäischen Meere miteinander verbinden und beinahe während des ganzen Walpurgisaktes zugegen sind. Sie

erleben schaudernd, wie zuvor der alte Flußgott, das Erdbeben, das den Strom in seinem Laufe staut — ein Lieblingsmotiv Goethes, der mit dem Skamander ringende Achill, kehrt hier wieder — und flüchten von dem unheimlichen Ort zu dem festlichen Gestade des Meeres. Nun erhebt sich der Erdbebengott selbst: Seismos, der an die Stelle des ursprünglich geplanten, dem Dichter aus Vergil vertrauten Enceladus, des von Zeus unter den Ätna gestürzten Riesen — eine Reminiszenz von Goethes Italien- und Sizilienfahrt! — getreten ist. Was der geruhige Betrachter der „Wassererde" verabscheute und verfluchte, „diese vermaledeite Polterkammer der neuen Weltschöpfung", die mechanische „Heberei der Gebirge", jenes „Drängen, Aufwälzen, Quetschen, Schleudern und Schmeißen", ist in der plastisch angeschauten Kolossalkaryatide verkörpert, zu der ihm Raffaels Befreiung Pauli und wohl auch die von Zwergen bevölkerte, neben einer Sphinx hingelagerte Nilstatue des Vatikan Modell gestanden hat.

Die Sphinxe sind es auch hier, die, unbeweglich an ihrer Stelle verharrend, das Emporsteigen des alten Giganten, den sie von der gewaltsamen Erschaffung der Insel Delos und der Geburt Apollons her kennen, beschauen und die in ihrer imposanten Ruhe, das Urgestein versinnlichend, das Weiterklimmen des bis zur Büste im Boden steckenden Unholdes verhüten. Seismos aber, der personifizierte Vulkanismus, blickt höchst befriedigt auf das Werk seiner starken Arme und Schultern und feiert die Auferstehung und Betätigung seiner stürmischen Lehre in Versen von berauschender Naturgewalt. Mit entzücktem Staunen verweilt man wieder bei dieser Kunstschöpfung Goethes, der hier die graue Theorie völlig in einen lebendigen Mythus und in goldene Poesie verwandelt hat, indem er den selbstgefälligen Titanen aus dem Chaos und der Mutter Styx — wie den Teufel! — entstammen und an der Auftürmung des Olympus, des Götter- und Musensitzes, teilnehmen läßt. Wahrlich, noch besaß der Greis, wie Homer und Hesiod, die einst im „Vor-

spiel" dem Dichter zuerkannte Kraft, den Olymp zu sichern und Götter zu vereinen!

Der Aufforderung des übermütigen Seismos, ihn zu beleben, die auf seinem Riesenleibe frisch erstandenen Wälder und Felsen zu bevölkern, folgen mit Eifer die niederen Dämonen, die goldgierigen Greife, die sammelnden Ameisen und — eine neue Erscheinung! — das Zwergvolk der Pygmäen und Daktyle, der Däumlinge, die die unterirdischen Schmiede als Kleinste der Kobolde bedienen. Von den Pygmäen, die der Dichter nach einer Vase in Tischbeins Sammlung als Fettbäuche erscheinen läßt, werden die emsigen Waffenträger auf ihre sagenhaften Feinde, die Kraniche, gehetzt, deren Tod sodann die Vögel des Ibykus zu rächen beschließen. In diesem Kampf zwischen Feuer- und Wasserdämonen, der später fortgesetzt wird, spiegelt sich zunächst der Streit zwischen Vulkanismus und Neptunismus ab. In diesem Aufruhr der Elemente erscheint — völlig seiner chaotischen Natur gemäß — Mephistopheles wieder, abermals von den ungewohnten Geistern befremdet und von Heimweh nach seinem Blocksberg ergriffen. Geradezu gemütvoll und schwärmerisch wird der romantische Teufel, wenn er der alten Stätten auf dem Brocken, des Ilsensteins, der Heinrichshöhe, der Schnarcher gedenkt, wo er sonst mit seinen Hexen die herrliche Walpurgisnacht gefeiert. Solide in seinem vieltausendjährigen Bestand, wie es der Dichter auf seiner letzten Harzreise ergründete und durch Künstlerhand in charakteristischen Formen festhalten ließ, dünkt dem nordischen Voland das „bequeme Lokal" gegenüber dieser wankelmütigen Gegend, in der sich plötzlich ein Berg erhob, der ihn von seinen Sphinxen trennte. Aber ein Trost winkt ihm in Gestalten, die um die Flämmchen im Tale tanzen, ein würdiger Ersatz der heimischen Dirnen, der galante Chor der Lamien, die den alten, humpelnden Sünder, leichtfertig schwatzend, mit sich in ihren Reigen ziehen.

Der germanische Teufel inmitten der antiken Halbwelt, die den grotesken Pferdefuß zu „schwerer Buße" verdammen und

mit ihrem klaſſiſchen Cancan umtanzen, iſt ein Schauſpiel für die Götter Griechenlands, die unſichtbar über der Szene ſchweben. Der Humor, der dieſen Auftritt Mephiſtos unter den theſſaliſchen Hexen durchleuchtet, iſt ein durchaus befreiender und hebt ſich helle, wie der ganze Charakter des zweiten Teils der Tragödie gegenüber dem erſten, von der ſchwülen Tanzpartie der romantiſchen Walpurgisnacht ab. In dieſem ſtändigen Widerſpruch, bald lüſtern, bald ſich ſpreizend, halb verliebt, halb räſonierend, iſt der Teufel nicht mehr die unheimliche Geſtalt des Blocksberges, ſondern nur noch komiſche Figur, der abgewirtſchaftete Lebegreis, der ohnmächtig den Reizen der „anmutigſt“ lockenden Huldinnen gegenüberſteht und trotz der Erkenntnis ihrer inneren Morſchheit tanzen muß, wenn die Luder pfeifen. Wie auf dem Brocken zu den jungen Hexen ſich die Alte geſellt, mit der Mephiſto ſeine unzüchtige Zwieſprache führt, ſo tritt zu den luſtfeinen Lamien, mit dem gleichen Gruße wie die nordiſche Vettel, die Empuſe in den lockeren Kreis, die Eſelsfüßige zu dem Pferdefuß, die helleniſche Muhme zu dem ob dieſer Verwandtſchaft etwas enttäuſchten Vetter vom Harz. Ein Vampyr, wie die jüngeren Dirnen, weiß ſie ſich in jede Geſtalt zu verwandeln, und ſo hat ihr der deutſche Mythologe, entſprechend ihrem Fuße, einen Eſelskopf — etwa in entfernter Erinnerung an den Feenzauber in Shakeſpeares „Sommernachtstraum“? — angedichtet, der zwar dem Teufel „zu Ehren“ aufgeſetzt iſt, von ihm jedoch mit Argwohn betrachtet wird.

Auch bei den Lamien, die die Garſtige verabſcheuen und dem fremden Gaſte abſpenſtig machen, fürchtet Mephiſtopheles, der Kenner der gleißenden „Frau Welt“, hinter der blühenden Hülle ekelhaften Unrat, und in der Tat erlebt der „miſerable Freier“, als er ſeine Scheu überwunden, die grimmigſten Enttäuſchungen. Indem er nach den Geſpenſtern haſcht, bleibt ihm nichts als Trug und Schein zurück, und als Fledermäuſe verläßt das Gezüchte den geprellten Fremdling, der um eine Erfahrung reicher, aber nicht klüger geworden iſt und die Welt

im Süden genau so absurd, vertrackt, geschmacklos und widerlich findet wie im lieben Norden. Seine Lage wird immer unbehaglicher. Er fühlt sich in dem vulkanischen Gelände, auf diesem neuen Blocksberge, den die klassischen Hexen selber zu ihrem Sabbat mitgebracht, ganz verstört und verlassen. Vergebens ruft ihm eine Bergnymphe vom granitnen Urgestein her den Trost zu, daß vor ihrem uralten Zufluchtsorte das dämonische Gebirge wie ein Wahn verschwinde — Mephisto irrt, trotz des Mondscheins, in der wüsten Finsternis umher, und erst ein Licht, das wandernd am Gebüsche entlang glüht, erhellt ein wenig seinen Pfad.

Es ist Homunculus. Von einer Feuerstelle zur andern, so erklärt er auf Mephistos Frage, ist er inzwischen gewandert, um sich Rats für seinen großen Zweck zu holen. Nun endlich scheint es ihm, daß er vor die rechte Schmiede gekommen ist. Zwei Philosophen ist er auf der Spur, die von dem geheimnisvollen Quell aller Schöpfungen sprachen, von der Urmutter, die selbst nach dem Werden benannt ist, der Natur, seiner Göttin. An diese beiden Weisen, die das Mysterium der Entstehung alles Irdischen doch kennen müssen, will er sich wenden. Der Teufel, der die Philosophen nur als Gespensterseher gelten läßt und mit den Geistern der Walpurgisnacht auf eine Stufe stellt, kann das Vertrauen des Kleingesellen zur Weltwissenschaft nicht teilen; sein Prinzip ist nach wie vor der Irrtum, er schwört auf keine Schule; die Narren auf eigene Hand, die den Mut ihrer Meinung, das sapere aude besitzen, sind seine Jünger. Doch Homunculus läßt sich von dem tückischen Vetter nicht bestechen, der sich nun unwillig von ihm trennt. Und schon tauchen auch die zwei Naturgelehrten auf. Wie sich von selbst versteht, in heftigem Prinzipienstreite: Anaxagoras und Thales, die Theoretiker der klassischen Walpurgisnacht, die philosophischen Vertreter des Vulkanismus und Neptunismus. Schon in seinem köstlichen Gedichte „Die Weisen und die Leute" ließ Goethe das dumme Publikum den Anaxagoras nach der Weltentstehung

fragen, aber erst jetzt erklärt sie der griechische Weise, wie einst Heraklit, aus dem Feuer; denn dieser größte Sonnen- und Mondkenner des Altertums verkündete zuerst den Fall eines Meteors aus dem glühenden Metall des Helios, den Goethe nun ebenso witzig wie gespenstig der Luna-Hekate zuschreibt.

Das Zwiegespräch zwischen Anaxagoras und Thales, der nach Aristoteles das Wasser als den Urstoff erklärte, ist ein Muster tiefsinniger Satire, und man muß es mit den lediglich reflektiven Bekenntnissen der fünf Philosophen im „Walpurgisnachtstraum" (Vers 4343—4359) vergleichen, um einzusehen, wie hoch die Kunst des Dichters, der den Diskurs der beiden Griechen in den Spuk der klassischen Geisternacht verflicht, über jenen matten und farblosen Erscheinungen einer vorübergehenden Laune steht. Im Gegensatz zu den epigrammatischen Monologen des „Dogmatikers", „Idealisten" usw. ist der Dialog der völlig konkret erschauten Verfechter der Wasser- und Feuertheorie wie ein Kampf zwischen den beiden feindlichen Elementen selbst. Dem rauhen Polterer begegnet der ruhige Thales wie eine schmiegsame beharrliche Welle, dem herrischen, renommistischen Revolutionär als der maßvolle, erfahrene Weise. Dort der auf seinen plötzlichen, vereinzelten, zufälligen Putsch erpichte Usurpator, hier der Verteidiger der natürlichen, stetigen Entwickelung. Auf der einen Seite der Dogmatiker, der von der Unfehlbarkeit seiner Knall- und Blähungsweisheit durchdrungen ist, auf der andern der Realist, der, kühl bis ans Herz hinan, sich nicht an das zweifelhafte Woher, sondern nur an das unbestreitbare Was der Erscheinungen kehrt und dem anmaßlichen Glaubenssatz, daß es so und nicht anders mit der Entstehung des neuen Berges zugegangen sein müsse, sein gelassen-vornehmes: „Er ist auch da" entgegensetzt. Dort ein folgenloses Narrengezänke, hier die Beschränkung des Klugen auf die fruchtbare und darum wahre Erkenntnis.

Es ist ein Streit, wie zwischen Gewalt und Recht, und so läßt es der Dichter vom Anbeginn an außer allem Zweifel, daß

seine innerste Sympathie dem überlegenen Geiste gilt, der für die durch ewige Gesetze geregelte Bildung der Gestalten in die Schranken tritt. Zu ihm zieht es daher auch den an dieser Theorie so lebhaft interessierten Homunculus mit magischer Gewalt. Dem demagogischen Rat des plutonischen Aufwieglers, sich zum König der Kleinwesen krönen zu lassen, die das neu erstandene Bergreich besiedeln, leiht er nur ein halbes Ohr und wendet sich vertrauensvoll an seinen Thales, der ihn dann, großgesinnt, zu großen Aufgaben lockt. Am Sieg der Kraniche, seiner Anhänger, der sich nunmehr in den Lüften entscheidet, erklärt der Weise die Folgen des Schrittes, den Anaxagoras ihm angesonnen. Der Leidenschaftliche aber läßt keine Ruhe. Hatte er zuvor den Acheron bewegt, so wendet er sich jetzt, um das Unheil von „seinem" Pygmäenvolke abzulenken, an seine Göttin, die dreigestaltete Diana-Luna-Hekate, und zieht durch seine Beschwörung, wie die thessalischen Hexen, den Mond zur Erde herab, so daß sich das grausige Phänomen in einem zischenden Gepraſſel entlädt.

Man fühlt, wie dieser fanatische Anaxagoras mit seiner Mondanbetung aus der zauberschwangeren Atmosphäre der thessalischen Geisternacht geboren, aus dem mythischen Boden des unheimlichen Landes emporgewachsen ist, wie zuvor der Erdbebendämon Seismos — eine symbolische Verkörperung magischer Naturkräfte. Zu Pluto gesellt sich Hekate, nach ihren, den drei Lebensstadien entsprechenden Phasen die dreiköpfige (τριπρόσωπος) genannt, wie sie auch schon Shakespeare in seinen Feenmärchen als thriple Hecate oder thrice-crowned queen of night bezeichnet und leibhaftig in der schottischen Höhle dem Macbeth erscheinen läßt. Dieser Naturphilosoph, der sich vor dem düsterbleichen Gestirn aufs Angesicht niederwirft, wie der (geplante) Chor der romantischen Walpurgisnacht vor dem Satan, ist ein verrückter Schwärmer, dessen Phantasmen der besonnene, geistesklare Thales nicht erblicken kann und dem Homunculus als „nur gedachte" Wahngebilde, als unwirkliche Ausgeburt eines Strudelkopfes hinstellt. Mit großer Feinheit und der ihm eigenen Ge-

rechtigkeit hat Goethe hier nochmals die Anschauungen der Feuer- und der Wassertheoretiker abgewogen. Der „bequemste", schmiegsame Geist des Glasmännchens, der selbst aus dem glühenden Element erschaffen ist, gibt dem Vulkanismus, was ihm gehört, er *sieht* mit seinem Dämonenauge den Meteorstein aus dem Monde fallen und Freund und Feind, die Pygmäen wie die Kraniche, zerquetschen; Thales aber, nunmehr ganz Partei und Neptunist von reinstem Wasser, *glaubt* nicht an das Phänomen und drängt den Aufgeregten aus dem wirren Spuk zu seinem heiteren Elemente, dem Meere.

Nach der Entfernung der Philosophen und des Homunculus erscheint *Mephistopheles* wieder, an der Gegenseite des Berges emporkletternd. Es ist ein Aufstieg, wie einst zum Brocken, den er mit Faust und dem Irrlicht unternommen, und Fels und Wurzeln erinnern ihn an seinen Harz; nur, daß er hier, bei diesen Griechen, den lieben Pechgeruch der nordischen Wälder, der nächst dem des Schwefels ihm der liebste ist, vermißt. Dieser Teufel, der immer nur nach der antiken Hölle forscht, bleibt in der Klassischen Walpurgisnacht die komische, groteske Figur. Verschwendet ist bei ihm die Mahnung der heidnischen Dryade, die Gottheit ihrer Eiche zu verehren; dem sentimentalen Reisenden ergeht es, wie seinen Landsleuten im Süden: er bringt nach Hellas seine deutschen Vorurteile mit und sehnt sich nach der Heimat — eine unbeschreiblich humoristische Wendung gerade im Munde *dieses* Wanderers — wie nach dem verlorenen Paradiese. Doch winkt ihm ein Ersatz für jenen Garten Eden in der schwachbeleuchteten Höhle, in der er nun drei hingekauerte alte Weiber erblickt: die *Phorkyaden*.

Vor diesem Urphänomen des Häßlichen „staunt" selbst der abgefeimte Sohn der Hölle, deren scheußlichster Auswurf nicht entfernt an dieses „Dreigetüm" der grauen Schwestern heranreicht, an die Unholde, die zusammen nur einen Zahn und ein Auge besitzen, womit sie wechselweise essen und sehen. Mephistos Begrüßung der drei Scheusäler, deren grandiose Häßlichkeit ihm

eine groteske Ehrfurcht und Höflichkeit abnötigt, geschieht in hohem Stile. Er fühlt sich ihnen verwandt und doch wieder fremd; sein mythologisches Gedächtnis, das bis zur Ops oder Rhea, der Gattin des Kronos, und bis zu den Parzen, den Töchtern des dunkeln Phorkys oder auch des Chaos, zurückreicht, läßt ihn angesichts dieser Muhmen, die auch kein Dichter gepriesen, kein Stein verewigt hat, im Stich. Sein Wink an die Ungeheuer, sich nach moderner Art an einem Kunst- und Prachtorte verherrlichen zu lassen, wo jeden Tag ein Held im Eilschritt aus dem Marmorblock marschiere — Goethe mochte (nach dem Wortlaute eines Briefes an Boisserée vom 9. Dezember 1820) ebenso an das damalige Berlin denken, wie wir an das heutige — ist von ungeheurer Komik; aber geschmackvoll lehnen die Schwestern der Nacht und Einsamkeit die wohlgemeinte Einladung in die Residenz der Musen ab. Doch auf Mephistos Vorschlag, *ihm eines ihrer drei Bildnisse zu überlassen*, gehen sie nach kurzer Beratung und auf die Bedingung hin ein, daß Auge und Zahn ihnen verbleibe. Wie sie ihm weiter raten, so geschieht es: Er drückt ein Auge zu, läßt einen seiner grimmigen Hauer sehen, und so gleicht er im Profile vollkommen dem Ausbund antiker Häßlichkeit. Die Schwestern jubeln über diese Metamorphose und die Vermehrung ihrer Attribute, Mephisto aber kommt sich so über alle Maßen scheußlich vor, daß selbst die Teufel in der Hölle, wie er glaubt, vor ihm erschrecken würden.

Der nordische Dämon ist damit zu seinem Zwecke gelangt. Er hat, im Gegensatze zu Faust und gewissermaßen im Reiche *seiner* „Mütter", den Schwestern oder Töchtern des nächtlichen Chaos, das Ideal des Häßlichen gefunden, womit er sich als seiner *Maske* schmückt. Er besteigt nun auch seinerseits den klassischen *Kothurn* und ist der Teilnahme an der griechischen Tragödie, der das Drama zueilt, würdig; er ist im Sparta der Helena hoffähig geworden. Mit der Umwandlung des germanischen Teufels zur zwitterhaften Phorkyas und Schaffnerin der schönsten Heroine feiert Goethes mythenbildende Kraft einen

ihrer höchsten Triumphe; die Vereinigung des romantischen und klassischen Elementes, die Aufhebung des verneinenden Geistes Mephistopheles in ein höheres, positives Moment, die Einreihung des allen Formen feindlichen Höllensohnes in eine Welt vollendeter Schönheit ist eine der großen Ruhmestaten der Phantasie und Kunst des Dichters, vor der das Gerede über seine Senilität in den Froschpfuhl versinkt, wohin er selbst alles Volk verdammte, das seine Meister nicht zu erkennen vermag.

Felsbuchten des Ägäischen Meeres

Am Meere, dem Ursprung und Elemente alles Lebens, spielt sich der Schluß der klassischen Zaubernacht ab, in einem Feste seiner Bewohner, das die Orgie des Ganzen krönt. Der Mond dient nicht mehr phantastischem Spuk und herrischem Streit, wie zuvor, sondern leuchtet, im Zenith verharrend, friedlich auf ein symbolisches Schauspiel herab, wozu sich die höchsten Geister des Feuchten vereinigen. Die Sirenen, nun keine trügerischen Lockvögel mehr, läuten mit feierlichen Klängen von den Klippen her, worauf sie lagern, die bedeutsame Stunde ein. Ihnen antworten aus den Wassern die Nereiden und Tritonen, die Töchter des Nereus und die Meerwunder mit Fisch- und Menschenleib, aufgeschmückt mit dem Geschmeide der Schiffbrüchigen, die der Gesang der Sirenen einst ins nasse Grab gesungen. Alle sind sie heute höher gestimmt, sind mehr als Elementarwesen, und darum treten die Kinder der Tiefe eine Reise nach Samothrake an, um die geheimnisvollen Gottheiten der Kabiren zur Verherrlichung der Festnacht einzuholen. Mit der Einführung dieser, von zeitgenössischen Mythologen, wie Creuzer und Schelling, phantastisch gedeuteten Meeresgötter, denen in hellenistischer Zeit ein mysteriöser Kult von großer Tragweite gewidmet war, entledigt sich der greise Goethe wiederum einer Satire gegen jene Gelehrten, ähnlich wie der einst in seiner „Hexenküche" und romantischen Walpurgisnacht, und nicht gerade zum Glück der sonst so anschaulichen, poesie-

vollen Szene, deren heller Glanz durch die orakelhafte Berührung jener abstrusen Mythe verdunkelt wird.

Die wandernden Meerbewohner werden abgelöst von Thales und Homunculus, die am Ufer erscheinen, wie überhaupt in der unvergleichlich malerischen Aktion ein ewiges Kommen und Gehen stattfindet, ein Hinundherwogen, das uns gleichsam die Bewegung des Elementes mitteilt, dem die auftauchenden Figuren angehören. Der Philosoph des Neptunismus ist nun ganz in seiner Sphäre, auf dem Weg zum göttlichen Meergreis, dem er seinen feuereifrigen Schüler zuführen möchte, wenn er nicht den alten Griesgram fürchtete. Schon aber hat der Sauertopf in seiner feuchten Grotte die Menschenstimmen vernommen und braust auf gegen das Geschlecht, das zu den Göttern strebt und doch nur stets sich selber gleicht, unbelehrbar und unzugänglich seinem, des Sehers, erfahrenen Rate. In Nereus ist dem Dichter wiederum eine ganz individuelle Gestalt geglückt. Gutmütig, aber jähzornig, bald geruhsam, bald aufschäumend, gleicht er völlig dem Elemente, das er vertritt, dem Meere in Stille und Sturm. Weit humaner als der unnahbare Erderschütterer Poseidon, den der deutsche Dichter in der Nacht der Dämonen nicht brauchen konnte, trotzdem auch der homerische Gott seine „glänzende Wohnung" im Ägäischen Meere hat, ist Nereus ein Freund der „Besten", stets aufs neue aus seinem göttlichen Behagen sich aufrüttelnd, ihnen zu prophezeien, sie vor künftigem Unheil zu bewahren. Ergrimmt über ihren Undank und ihre Verstocktheit, die er mit einem höhnischen Worte Hamlets trifft, erinnert er an seine vergebliche Mahnung des Helenaräubers Paris und des Irrfahrers Ulysses; aber trotz aller schnöden Erfahrungen ist er immer wieder bereit, den Erdgeborenen zu helfen.

Diesen edlen Kern in rauher Schale, dieses sanguinische Temperament, das doch nur Weisheit und Güte verhüllt, kennt der kluge Thales, der Ergründer und Freund der lebenspendenden Fluten, und so trägt er dem Wetternden unbekümmert das

heiße Verlangen seines Schutzbefohlenen vor: „Der Knabe da wünscht weislich zu *entstehn*." Die Antwort charakterisiert den Nereus in seiner echt *menschlichen* Eigenart, die der Dichter dem göttlichen Meergreis verliehen hat, in seinem gemütreichen Wesen, das in den kosmischen Charakter der klassischen Geisternacht und des feierlichen Meerfestes einen neuen, tiefen Zug verwebt: die *Liebe*. Die Vaterfreude ist es, die den Alten heute ganz erfüllt, die alle seine Gedanken und Empfindungen beherrscht. Er erwartet in dieser Zauberstunde, die ihm nur einmal alljährlich vergönnt ist, seine Töchter, die Kinder seiner teuren Doris, und unter ihnen die schönste und geliebteste: *Galatea*, die Nachfolgerin der paphischen Venus, ihr gleichend in Würde und Anmut. Sein Herz ist geschwellt von stolzer Lust, und in überschäumendem Gefühle entrollt er jetzt schon das Bild des Einzugs und Triumphes der Holdseligen, in Tönen, die uns die Gemälde des Philostrat und des Raffael, wie der Carracci und Agostinos vor die Sinne zaubern. In diesem „seltensten Humor", in dieser väterlichen und fürstlichen Gebelaune vermag sich der alte Polterer keinem Wunsche zu verschließen, und so wirft er den Forschenden in barscher Kürze, aber voll des unverwüstlichen Triebes, den Besten wohlzutun, den weisen Ratschlag hin: „Hinweg zu *Proteus*!" Keiner weiß es besser als Thales, was dieser Wink bedeutet, was es mit dem wandlungsreichen Wundermanne auf sich hat, und nicht umsonst entfernt er sich in tiefem Bedenken mit seinem zarten Schützling, um einer neuen, seltsamen Erscheinung Platz zu machen.

Die Sirenen künden den Zug der zurückkehrenden Nereiden und Tritonen an, die, in der Ferne den weißen Segeln der Möven gleichend, nunmehr auftauchen. Sie tragen in ihren Händen die Riesenschildkröte, wozu einst Hermes die Nymphe Chelone verwandelte, und auf diesem Teller die kleinen Götterbilder der *Kabiren*, in der strengen, hieratischen Gestalt von Krügen, worin sie die alten Ägypter verehrten. Die Sirenen,

Meerfrauen und Meerwunder umschmeicheln mit ihren Gesängen die Beschützer der Schiffbrüchigen, die sonst ihren Wünschen entgegenhandeln, heute aber, beim großen Friedensfeste, ihre höchste Verehrung genießen. Wie die Tiere der Hexenküche, so wiederholen in mystischen Anspielungen diese Meerkatzen des Ozeans den Zahlenunsinn der Mythologen, den Erklärungsschwindel der Symboliker, die die kleinen Wesen aus ihrem anfänglichen niedrigen Dasein als bloßer Hungersüchtigen aufsteigen ließen zur mächtigen Wirksamkeit „großer" Götter. Zumal die charakterlosen Sirenen überbieten sich in parodistischer Devotion, und wie es ihnen völlig gleich dünkt, Sonne und Mond anzubeten, so huldigen sie heute den einflußreichen Freunden Neptuns mit biblischen Floskeln, die die Ruhmestat der Einbringung der Kabiren weit über den Heldenzug der Argonauten stellen.

So phantastisch und grotesk diese Travestie anmutet, sie birgt für die Idee der ganzen Szene doch einen bedeutsamen Kern: das Emporklimmen der „sehnsuchtsvollen Hungerleider nach dem Unerreichlichen" präludiert dem Entstehungszwecke des Homunculus, der jetzt mit dem getreuen Thales wieder erscheint. Der klarblickende Feuergeist sieht in den angeblichen Kruggöttern, deren „Ungestalten" seinem Bestreben zuwiderlaufen, nur irdische Töpfe, Thales aber, der Kenner der Menschen und Dinge, weiß, daß der Edelrost des Alters einen Mythus, sei er auch noch so unsinnig und minderwertig, heiligt. Die wunderliche Fabel jedoch erfreut von Herzen einen Dritten, der sich nunmehr, bald hier, bald dort, als Bauchredner vernehmen läßt: Proteus. Als Wahrsager — denn das Magensprechen galt den Alten als eine Art des Prophezeiens — wie Nereus, der Vertreter des Orakelgottes Poseidon, und als neckender Wassergeist ist der Vielgestaltige eingeführt. Ihn heißt es jetzt, wie es einst durch Menelaos in der Odyssee geschah, zu überlisten und den Wandlungsreichen, der zunächst als Schildkröte erscheint, zu zwingen, als Mensch auf die Be-

dürfniſſe der beiden Beſucher einzugehen. In der Tat fängt ihn der Weltweiſe in der Schlinge einer Leidenſchaft, die der graue Meergreis mit ſeinen Fiſchen teilt, der Neugier; denn es läßt ihm keine Ruhe, bis er das leuchtende Menſchlein, das Thales bald enthüllt, bald verſteckt, in der Nähe zu ſehen bekommt. Ein reizendes Märchenſpiel hat damit Goethe in die Klaſſiſche Walpurgisnacht eingeflochten. Auch dieſer ſchwer zu faſſende, jeder Form wieder entſchlüpfende Dämon iſt ganz individuell, ganz menſchlich gebildet, und der Dichter hat hier in wunderſamer Weiſe eine Anſchauung ſeiner Morphologie, die Lehre von der im einzelnen Fall ſo veränderlichen Urgeſtalt der Tierformen perſonifiziert, die Idee eines ihnen allen gemeinſamen „Typus", der ihm „ein ſolcher Proteus iſt, daß er einem ſchärfſten vergleichenden Sinne entwiſcht und kaum teilweiſe und doch nur immer gleichſam in Widerſprüchen gehaſcht werden kann".

Bei Proteus, dem lebendigen Prinzip der Metamorphoſe, iſt Homunculus endlich an den rechten Ratgeber gekommen. Das leuchtende Zwerglein iſt für den alten Fabulierer eine völlig neue Erſcheinung, vor der ſogar der Vielerfahrene „erſtaunt". Die wunderbare Geſchichte des Kleinen, die Erklärung ſeines Weſens, die Thales gibt, daß ſeine rein geiſtige Natur nach tüchtiger Körperlichkeit verlange, intereſſiert den Neugierigen aufs höchſte, und in humorvoller Verwunderung beſchaut er das Erzeugnis der Parthenogeneſe, den Jungfernſohn, deſſen Daſein ihm ebenſo voreilig dünkt, wie ſein Geſchlecht dem leiſe flüſternden Thales bedenklich erſcheint. Ein köſtliches Genrebild: dieſe zwei, in kritiſcher Betrachtung über das Glasmännlein gebeugten Grauköpfe! Proteus iſt bereits Feuer und Flamme, und voller Energie drängt er den Geſtaltungsbedürftigen nach ſeinem Elemente, dem Meere, worin alles beginne und, vom kleinſten aufſteigend, zu höheren Bildungen wachſe. Mit Behagen atmet Homunculus ſchon die feuchte Luft und verſpürt das „Gruneln", den Balſam ſprießenden Lebens; aber

Proteus läßt kein Verweilen zu, und so schreiten alle die drei bedeutsamen Geister dem Höhepunkte des Zauberfestes entgegen.

Der Zug der Meereskönigin naht. Er wird angeführt von den Telchinen aus Rhodus, die, auf Meerrossen und Meerdrachen reitend, die Wellen regieren. Zugleich Sonnen- und Wassergötter, Schmiede des Rhodischen Kolosses und des Dreizacks, dienen sie dem Helios, dem sie geweiht sind, wie dem Poseidon, den sie erzogen haben, und vereinigen in sich die elementaren Gewalten des Feuers und Wassers — ein symbolischer Auftakt zur letzten Phase der weihevollen Nacht.

In lebhaft hüpfenden Rhythmen, die das Getänzel der Wellenrosse veranschaulichen, steigt ihr Päan, wie der ewige Siegesgesang, den sie in ihrer Heimat dem Apollon widmen, nunmehr zu seiner Schwester Artemis empor, die am Himmelsbogen dem friedlichen Feste leuchtet. Mit überlegenem Schmunzeln hört Proteus, der Wandlungskundige, ihr Geprahle, daß sie die ersten gewesen, die Götterbilder in Menschengestalt verfertigt. Was sind vor seinem, des Sehers, Auge diese toten Werke, was vor ihm, dem ewigen Gesetz alles Lebens, aller Gestaltung? Schon sieht er das eherne Riesenbild ihres Gottes durch die unterirdischen Kräfte, die das Erz dazu hergegeben, zerstört, dann umgeschmolzen durch die Gewalt des Feuers, das sie anbeten — ein immer sich wiederholender Selbstmord, eine ständige „Plackerei", wie sie einst Mephistopheles, der Teufel, auch als ein Abbild des Erdentreibens geschildert! So preist er die himmlische Welle, das ewige Gewässer, das allein dem Leben frommt, und darum will er, sich in einen Delphin verwandelnd, den Homunculus zum Ozean tragen und ihn mit seinem Elemente vermählen. Freudig stimmt Thales ein, der nun von seiner Seite die Lehre des Dichter-Forschers Goethe verkündet, daß im Meere alle Schöpfung beginne und in ihm der Anfang aller Gestaltung und Umwandlung liege, des großen, langen „Präludiums, das die Natur, um zum Menschen zu gelangen", mit den einzelnen Wesen aufführe, deren Tendenz und

Bildungstrieb „zu einem andern, was über ihm iſt", zu immer höheren Formen hinſtrebe. Höchſt glücklich und humoriſtiſch endet die, in die poetiſchſte Diktion gekleidete, Theorie der Transmutation in einem gelinden Zwieſpalt der beiden Waſſerlehrer, indem der unſtete Proteus die Entwickelung des Homunculus auf ſein feuchtes Reich beſchränken möchte, Thales aber mannhaft auf dem Menſchenrecht beſteht, das mit dem Kleinen, wie mit jeder Monade, geboren iſt, eine Replik, die dem pfiffigen Meergreis im Munde eines Geiſtes imponiert, der ſich durch die überragende Größe ſeiner Entelechie die Ewigkeit unter den bleichen Schatten der Vorwelt geſichert hat.

Indes Homunculus den Proteus-Delphin beſteigt, zeigen die Sirenen eine neue Viſion an, die der letzten und höchſten des Feſtes voraufgeht. Die Tauben der Venus, aus dem kypriſchen Paphos herkommend, begleiten als Liebesboten den Mond und bilden ſeinen Hof, eine Erſcheinung, die auch der wieder auftauchende Nereus als berufener Deuter der Muſchelfahrt ſeiner Tochter und der weiſe, gemütvolle Thales, der die heilige Luna von warmem Leben umgeben ſieht, beſtätigt. So atmet ſchon jedes Phänomen der glänzenden Nacht und der beſeelten Natur den Zauber der Liebe aus. Immer näher rückt deren Verkörperung ſelbſt. Auf Meerſtieren, Meerkälbern, Meerwiddern ſitzend, führen Cyperns Höhlenbewohner, die magiſchen Pſylle und Marſen den Wagen der Göttin heran, ihre ewigen Beſchützer, die von der älteſten Vergangenheit bis in die fernſte Zukunft, über die Herrſchaft der Römer, Venetianer, Kreuzfahrer und Türken, die Macht ihrer Königin behaupten. Von den Sirenen angekündigt, ziehen auf Delphinen die Töchter des Nereus und der Doris vorüber, die Doriden. Nicht wilde Huldinnen, wie ihre derben Schweſtern, die Nereiden, ſondern zärtliche, treue Seelen, haben ſie ſich geſtrandete Jünglinge zu Gatten erkoren und erflehen nun, in der heiligen Nacht der Liebe, zu dieſem Bunde den Segen des greiſen Vaters, der ihn auch in prächtiger Laune ſeinen Kindern erteilt, die Barmherzig-

keit und Lust so schön zu verbinden wissen. Doch über dem süßen Idylle schwebt, wie über dem Märchen der Melusine, der unerbittliche Geist des Vergänglichen, das auch von Nereus nicht abzuwendende Schicksal der Trennung der Geliebten, das die Doriden jetzt schon beseufzen, während die wackeren Schifferknaben, in die köstliche Gegenwart versunken, sich aller Zukunftsgedanken entschlagen.

Der tragische Unterton, der die reizende Episode durchzittert, präludiert dem bedeutsamsten und schönsten Motiv des Dichters, der Erscheinung der Galatea, die sich nun auf dem Muschelwagen nähert. In stürmisch-zärtlichem Glücksgefühl begrüßen sich Vater und Tochter; aber es ist nur ein kurzer, seliger Moment, worin ihre Herzen und Augen ineinandertauchen, ganz von ferne geschieht die Begegnung des harrenden Meeresfürsten mit der vorübergleitenden Liebeskönigin — und dann ist ihm die sehnsüchtig Erwartete, die plötzlich aufgestiegene Anadyomene entschwunden. Nur mit tiefster Ergriffenheit kann man die wehmütige Schönheit dieser herrlichen Eingebung des Dichters, den kurzen Jubelruf Galateas und das lang nachhaltende, schmerzliche Stöhnen des um sein Vaterglück getäuschten Greises in sich aufnehmen, sein tiefes Verlangen und seinen schwachen Trost. Ein einziger Blick muß ihm die Entbehrung des ganzen Jahres aufwiegen, und das Geliebte, das dort durch das Gewimmel der Scharen leuchtet, bleibt ihm nur ein schimmernder Stern, den er nicht begehren darf. Wie ein Abglanz letzter Freude an Jugendglück und Jugendschönheit liegt es über dieser Konzeption des greisen Dichters. Und so innig sind seine Laute, daß man geneigt ist, ihnen ein ganz persönliches Erlebnis unterzulegen. Sie entquollen dem Einundachtzigjährigen in den Monaten, die ihn für immer von dem einzigen Sohne schieden, der in das südliche Land gefahren war, um nie wiederzukehren. Man hat, wie auch bei früheren Verlusten, die sonderbar zurückhaltenden und stoischen Äußerungen Goethes beim Tode seines Kindes bemängelt. Hat sich sein Vaterschmerz am Ende in jenen er-

ſchütternden Abſchied zwiſchen Nereus und Galatea geflüchtet, wie ſo oft ein ſymboliſcher Niederſchlag „verklungener Leiden"? War es eine Vorahnung des nahen Todes ſeines unheilbar kranken Sohnes, die Goethe jene Töne finden ließ? Oder ſind ſie etwa erſt am Ende des Jahres 1830, trotzdem die ganze Szene ſchon im Auguſt „zu Stande gekommen" war, nachträglich eingefügt worden? ...

Der Anblick der Galatea, der den heiligen Waſſern entſtiegenen und über ihnen ſchwebenden *Liebe*, hat den Thales zu einem blühenden Hymnus begeiſtert. Er preiſt das *Schöne*, die Verkörperung geheimer Naturgeſetze, die Offenbarung des *Wahren*, und beſingt den Ozean als den Urſprung und Erhalter des Lebens. Alle die tiefen Anſchauungen des deutſchen Dichters über die Beziehungen von Poeſie zur Wirklichkeit, des Naturſchauers über die Entſtehung der Formen klingen in dem Jubellied des griechiſchen Weiſen wider. Der Geiſt der *Schöpfung* liegt über den Waſſern der klaſſiſchen Walpurgisnacht. Nun iſt auch für *Homunculus* der große, feierliche Augenblick gekommen, wo er zu ſeinem Ziel gelangt, das er mit herriſchem Sehnen verfolgt hat. Im Verein mit Proteus jauchzt er dem von ſeiner Flamme beſtrahlten Bild der bewegten Schönheit, den lebenſprühenden Fluten zu. Dann verſtummt er, und Nereus und Thales verkünden ſein *Ende*: Er lodert, von ſeinem wandlungsbedürftigen Träger geleitet, und wie von der Gewalt der Liebe ergriffen, um die Muſchel der Göttin, ſeine Hülle zerſchellt, und ſein Feuergeiſt ergießt ſich in die Wellen. Er *ſtirbt* den Flammentod, um zu *werden*. Er iſt erfüllt von der „Seligen Sehnſucht" jenes „Stirb und Werde!", das im Tod nur einen Durchgangspunkt zu höherem Leben findet. Die Sirenen erheben ihre Stimmen zum Schlußgeſang und feiern, angeſichts des *Meerleuchtens*, wozu ſich die Vermählung des kleinen Feuerweſens mit dem Waſſer geſteigert hat, den Einklang der beiden Mächte, die Harmonie, die *Eros*, der Gott der Liebe, herbeigeführt hat, und der Chorus aller Geſchöpfe fällt mit dem

Preise auch der Luft und der Erde zu einer dithyrambischen Verherrlichung der vier Elemente ein. Es ist, als ob die Natur selbst, das große All, mit tausend Stimmen in auflodernder Werdelust zu ihren Schöpfern und Erhaltern aufjauchze.

Damit ist der Mythus vom Homunculus zur allgemeinen Kosmogonie erweitert. Zu der Vorstellung der im Wasser durch unzählige Formen nach ewigen Gesetzen bis zum Menschen sich entwickelnden Monade fügt Goethe den Eros. Der Gott der Liebe ist hier nicht nur die Personifizierung des dem kleinen Lebewesen eingeborenen Bildungstriebes, sondern ein Prinzip, das, wie bei Hesiod, Parmenides, Empedokles, in Platons „Phädros" und „Symposion", die im Chaos auseinanderstrebenden Welten verbindet und den Anfang des Kosmos bedeutet. Der Herrscher Eros, „der Alles begonnen", ist die von oben stammende Liebe oder Form, die die geistige Entelechie mit den Elementen vermählt. Homunculus ist mit seinem Drange zu Galatea „ein Liebender des Schönen" geworden, wie es der platonische Weise im „Gastmahl" ausspricht. In dieser Tendenz, zu der, wie beim Liebhaber des Sokrates, noch sein förderlicher Tätigkeitstrieb hinzutritt, spiegelt er ebenso Fausts Bestreben wider, wie seine Entstehung der Genesis der Helena präludiert; denn auch im Hinblick auf die unter den Schatten weilende Heroine bildet der Eros das Bindeglied, das an das Ende des Lebens den Anfang knüpft. Nicht nur dem Wasser, dem Feuer und der Luft gilt das jubelnde Heil! All-Aller (*πάμπαντες*), des Gesamtchors der Naturgeister, sondern auch den „geheimnisvollen Grüften". Der Eros steht mit dem Tode in mysteriösem Zusammenhange, vermöge dessen der Orkus nicht nur der Nehmende, sondern auch der Gebende ist (*λαμβάνων καὶ διδούς*). Wie alles schon einmal dort gewesen ist, so kommt auch alles von ihm her. So steht dem weisen und frommen Dichter, wie dem sinnigen Geistlichen seines Epos „Hermann und Dorothea", des Todes rührendes Bild nicht als Schrecken und nicht als Ende vor Augen, und er wiederholt nur die Anschauungen, die

er schon frühe in seinem „Prometheus“ und „Werther“ offenbarte, und die der „Erdgeist“ einst als sein Wesen aussprach: „Geburt und Grab, Ein ewiges Meer.“ Helenas Auferstehung, ihre Vorgeschichte und „Antecedenzien“ sind mit der Mythologie der klassischen Walpurgisnacht und zumal des inmitten dieses Pandämoniums zum persönlichen Leben aufstrebenden Homunculus in einem symbolischen Akte von fast unabsehbarer Gedankentiefe und -Weite zur Anschauung gebracht.

Dritter Akt

Vor dem Palaste des Menelas in Sparta

Der dritte Akt, worin Faust seine Vereinigung mit Helena feiert, bildet nicht nur in der äußeren Gliederung des Stückes die Mitte und Höhe, sondern auch nach seiner inneren Bedeutung den Gipfel, von dem, wie der Dichter schon bei der ersten Konzeption an Schiller schrieb, sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigt, die Achse, auf der es, nach einem späteren Worte Goethes, dreht. Die „Fratze" der alten Legende ist zur tragischen Figur geworden, auf den antiken Kothurn erhoben. Helena ist nicht mehr das hauptsächliche Werkzeug zum Untergang des deutschen Titanen, sondern „immer mit ihm um- und umgestaltet", zu dessen Läuterung und innerer Befreiung. Auch kein „Zwischenspiel" ist diese Vermählung des romantischen Ritters mit der klassischen Heroine mehr, wie noch im Jahre 1827, da Goethe sie als Phantasmagorie, gesondert und ohne die feste Absicht das übrige zu vollenden, der Welt und seinen Freunden zuerst vor Augen führte, sondern sie ist, durch die Klassische Walpurgisnacht vorbereitet und begründet, ein lebendiges Glied in dem kausalen Zusammenhange des Dramas geworden. Zwar müssen wir wieder einmal „supplieren" und, uns „über uns selbst hinausmutend", das Zwischenstadium ergänzen, worin Faust, von Manto geleitet, Helenas Schatten von Proserpina losbittet und sie als wiedererstandene Königin vor ihre Urwohnung nach Sparta verbringt. Die „Antecedenzien" der thessalischen Zaubernacht sollten in einem hochsymbolischen Akte, in einem gewaltigen Naturmythus zeigen, wie ein Schemen, ein bloß geistiges Wesen, zu wirklichem Leben gelangen könne, und diese Umwandlung, an Homunculus vor die Sinne geführt, sollte auch Helenas Wiedergeburt bedeuten. Aber nur in diesem

Gedanken belebt sich der bleiche Schatten der Griechin zur leibhaftigen Persönlichkeit, die der Dichter der zur Oberwelt zurückgekehrten Heroine verleihen wollte; denn in Wahrheit hat er an der alten „Zwischenspielerin", an ihrer phantasmagorischen Erscheinung keinen Zug geändert, und die Helena der vollendeten Tragödie ist genau dieselbe geblieben wie jene, die zum ersten Male ans Licht der Öffentlichkeit trat.

Welcher Art ist nun das Geschöpf, das, aus dem Orkus heraufgeholt, die weltbedeutende Bühne betritt? Welchem Reiche, welchen Mächten gehört sie an? Den Göttern des Lebens oder des Todes? Und welcher Zeit? Schon in der Unterredung Fausts mit Chiron hat der Dichter keinen Zweifel darüber walten lassen, daß die Helena, die er nach vollen dreitausend Jahren, vom Untergange Trojas an gerechnet, wieder auferstehen ließ, seine eigenste Kreatur ist:

> Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau:
> Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau.
> Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
> Stets appetitlicher Gestalt.
> Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
> Gnug, den Poeten bindet keine Zeit.

Diese mythologische Frau, die an keine Voraussetzungen der Tradition und Zeit gebunden ist, sondern nur dem Gesetze folgt, das der Dichter als notwendig erachtet, ist Goethes Helena. Die Philologen haben sich, wiederum nach dem Wort des weisen Chiron, selbst belogen, wenn sie annehmen, daß Goethe seine Helena, die sich ihm „in langen, kaum übersehbaren Jahren gestaltet und umgestaltet, um im Zeitmoment solidescirt endlich zu verharren", nach irgendeinem Vorbild geschaffen habe, und selbst ein so erleuchteter und geistvoller Interpret wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff irrt mit seiner Behauptung, sie sei die „mythologische Frau, die der Klassizismus im Homer fand, die aber in Wahrheit mehr von Manon Lescaut hat". Sowenig nahm Goethe diese ideale Figur aus der Hand der Überlieferung

wie seinen Prometheus oder seine Pandora, die er beide auch, je nach seinem poetischen Bedürfnis und dem „mythologischen Punkt" ihres Auftrittes, in seinem lebendigen Geiste immer wieder umgemodelt hat. In welcher Verklärung er die schöne Griechin erblickte, wie er ihre Darsteller beurteilte, geht deutlich aus seinem Aufsatze über Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi hervor, deren eines die von ihren Mägden Panthalis und Elektra bediente und von gefangenen Trojanerinnen umgebene Helena aufzeigt. „Außerordentliche Menschen als große Naturerscheinungen", so heißt es darin, „bleiben dem Patriotismus eines jeden Volkes immer heilig. Ob solche Phänomene genutzt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl XII., den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken seiner Helena entzückt zu haben. Und wenngleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahl übel behandeln, sie sogar den Tod verworfener Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als behagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichoros, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt; und so verdiente nach vieljähriger Kontrovers Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte."

So mustert Goethe die Legende; aber durch alle seine Ausführungen schimmert das hohe Bild, das er sich selbst von Helena macht. Es ist schon hier, in diesem Aufsatze aus der Schillerzeit, der ja auch die erste Konzeption der „Helena" entsprang, das gleiche, wie in der ausgeführten Tragödie. Goethe sieht in Polygnots Darstellung, wie er sie aus Pausanias rekonstruiert, „das Sinnbild der höchsten Schönheit, um derenwillen geistige und körperliche Schmerzen erduldet werden", „eine Fürstin in ihrem höchsten Glanze, von der es abhängt, zu binden oder zu

lösen", deren „Gegenwart das auslöscht, was sie verbrach", die, „von Jugend auf begehrt und verehrt, Alt und Jung entzückt, indem sie Verderben bringt", die „den rachgierigen Gemahl entwaffnet". „Vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Todten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen: denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt. Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem Idäischen Schäfer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete"... Das ist nicht nur Zug für Zug die Helena der Goetheschen Tragödie, sondern auch das höchstbegehrte Ziel seines Faust, der aus einem Forschertitanen zum Schönheitsanbeter geworden ist, in dessen Seele sich das alte dunkle Verlangen nach Sinnengenuß und Erkenntnis — man möchte sagen — alchymistisch in ein lichtes Ideal verwandelt hat.

So strahlend und gegenwärtig sie in ihrer königlichen Würde und anmutigen Schönheit auch erscheint, es liegt der zauberhafte Hauch des Gespenstigen, die dunkle Hand Proserpinas, der sie Faust nur zu flüchtigem Erdenglück entrissen hat, über Helena. Wie Erichtho, die thessalische Hexe und die Muse der Klassischen Walpurgisnacht, die die Wiedergeburt der fabelhaften Gebilde alter Tage ankündigte, ist sie sich ihrer Vergangenheit und ihres Rufes halb bewußt und spricht von der Sage, die, um sie geschäftig, sich zum Märchen spann. Wie im Traume und Dämmer verschleiert sich ihr das eigene Ich. „War ich das alles? Bin ich's?" so fragt sie sich in ahnungsvollem Zweifel, wie sie sich selbst zum Idole wird und schließlich sich Persephone als Schatten wieder in die Arme wirft. Und doch atmet diese Erscheinung ein Leben, das sieghaft über allem Zeitlichen und Vergänglichen thront. Sie empfängt es von Goethes Kunst, unmittelbar und nur von ihr. Helena ist das Kind bewußter Schönheitserzeugung.

Es ist, als ob der deutsche Dichter, Pygmalion oder Prometheus gleich, eine Statue geschaffen und ihr den Odem seines Geistes eingehaucht hätte. Keines seiner Phantasiegeschöpfe ist derart schönes Gebilde, so nur lebende Gestalt, wie Helena. Sie ist ganz und gar Symbol; aber in dem tiefen Sinne Goethes, wonach sich in ihr ein ewiges, allgemeines Naturgesetz offenbart, das höchste, das für uns sichtbar werden kann. Sie ist die Erscheinung des Schönen selbst. In dieser Manifestation natürlicher Gesetze liegt es beschlossen, daß Helenas Wesen nur in dem Reiche der Sinnlichkeit verankert ist, freilich in der Goetheschen Bedeutung und Steigerung des Wortes, der zufolge sie das Ethische in sich schließt und „nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich das Sittlich-Höchste verkörpern kann". Erst im Verkehr und Bunde mit der Ausgeburt höchster und schönster Sinnlichkeit vermag Faust zum Heros zu werden.

Vor dem Palast des Menelas — Goethe gebraucht nach der Gewohnheit des 18. Jahrhunderts die französierte Endung — zu Sparta geht zunächst die Handlung vor sich. Auch in der Folge, im inneren Burghof und in der Arkadischen Landschaft, wozu sich die Szene später wandelt, ist der offene Schauplatz gewahrt. Der Dichter hält sich, wie er in Briefen an seine nächsten Freunde wiederholt betont hat, strengstens an das Vorbild der antiken Tragödie, deren drei Einheiten er — die der Zeit allerdings nur „in höherem Sinne" und „phantasmagorisch" — aufs genauste beobachtet. Helena tritt mit dem Chor gefangener Trojanerinnen auf. Das ist die Situation des ersten Aktes von Euripides' gleichnamigem Trauerspiel, dessen Chorlieder auch Goethe nachzuahmen sucht. Aber so wenig die von ehrfürchtiger Bewunderung vor der Königin erfüllten Mädchen des deutschen Dichters mit den um ihre verlorene Heimat klagenden Weibern des Griechen zu vergleichen sind, so fern steht Goethes Heroine der koketten Ehefrau des ihrer würdigen Menelaos in den „Troerinnen" des Euripides, und auch von dessen matter Tugendheldin „Helena", die in Ägypten mit dem

gealterten, ſchiffbrüchigen Gatten in ſentimentalen Gefühlen ſich wieder vereinigt, iſt keine Spur in jene Vertreterin ſchöner, freier Sinnlichkeit übergegangen.

Auf zwei, dann auf drei Schauſpieler iſt, wie in der attiſchen Tragödie, die Zahl der auftretenden Perſonen beſchränkt. Den Prolog ſpricht Helena, in feierlichen Trimetern, die auf und ab wogen, wie das Geſchaukel der Meereswellen, die ſie von Trojas Küſte zur heimiſchen Bucht getragen. Sie enthüllt ihre Lage. Menelaos hat ſie, am Strande ſeine Krieger muſternd, vorausgeſchickt, und nun ſteigen ihr, angeſichts des väterlichen Hauſes, das ſie begrüßt, die Erinnerungen auf, die ſich an dieſe Stätte knüpfen, von der Kindheit an bis zu jenem verhängnisvollen Augenblicke, da ſie der phrygiſche Räuber in Dianens Tempel auf Cythera mit ſich nahm. Dann ſetzt der Chor ein, in anapäſtiſchen Maßen, wie er einſt ſeine Parodos auf der Orcheſtra ſang. Er rühmt die Schönheit der herrlichen Frau als höchſtes Gut, das ſie ſelbſt als ihr Verhängnis beklagt hatte, und ſchlägt das Leitmotiv der Handlung an, daß vor ihr auch der ſtolzeſte Held ſeinen Nacken beugen werde. Doch Helena wehrt ab. Ihre Gedanken ſind von trüber Sorge umdüſtert. Ihr ahnt nichts Gutes von ihrem Gatten, der ſie ſchon auf dem Schiffe kaum eines Wortes und Blickes gewürdigt, dann aber den Eurotas entlang nach Lacedämon ziehen ließ, mit dem gemeſſenen Befehle, hier nach dem Rechten zu ſehen, die Schar der Mägde zu muſtern, die ſamt der alten Schaffnerin im Fürſtenhaus zurückgeblieben, und die reichen Schätze nachzuprüfen. Als ein geſtrenger, finſter blickender Herr erſcheint in Helenas Rede ihr Gemahl, und bange wälzt ſie darum, in ihrem Gewiſſen erſchüttert, die Frage, was ihr mit der Heimkehr in ſein entehrtes Haus bevorſtehe, ob ſie ſeine Gefangene, ſein Opfer ſei. Der Chor der leichtfertigen Troerinnen — in einer Gegenſtrophe antwortend — überhört dieſe dumpfen, ſorgenvollen Töne und verweilt nur in dem Gedanken an das Geſchmeide, deſſen Pracht er im Wett-

ſtreit mit der Schönheit ſeiner Gebieterin erglänzen ſehen möchte.

Überhaupt kontraſtiert der Chor, der „nie ſeine Mädchennatur verläugnet", wundervoll mit der ernſten, faſt düſteren Würde der Königin. Helena bleibt in ihre bangen Gedanken verſunken. Sie wird von der Vorſtellung des Opfers verfolgt, das ihr der Gatte in rätſelhaften Worten anbefohlen hat und deſſen Vorbereitungen ſie in allen Einzelheiten ausmalt. Wem gilt es? Der Verehrung der Götter? Oder gar ihr ſelbſt? So ſteht ſie in ſchwerem Zweifel. Aber mutig ſchüttelt ſie die Sorgen ab und ſtellt ehrfurchtsvoll alles den Himmliſchen anheim, deren Sinn die Sterblichen doch nicht zu ändern vermögen, wie ja im letzten Augenblicke noch ein Gott — ſie denkt an Iphigeniens Rettung durch Diana — das Opfer vor dem Tod bewahrte. Ganz erfüllt iſt Helenas Rede von der ſtrengen Idee des antiken Schickſals, im Gegenſatz zu dem Chor, der nur im Augenblicke lebt und ſich aller bedrückenden Gedanken entſchlägt. Seine Epodos, der Abgeſang, der in wechſelnden lyriſchen Rhythmen erfolgt, verwirft das Grübeln der Menſchen wie die Weisſagung der Orakel; dieſen leichtfertigen Troerinnen bedeutete der längſt verkündete Fall ihrer Vaterſtadt nichts, erfreuen ſie ſich doch der Sonne und des ſchönſten Erdenglücks, der Huld ihrer Fürſtin. Der Troſt und die Schmeichelei der Choretiden prallt wirkungslos an Helenas Hoheit ab. Entſchloſſen kehrt ſie ſich den Stufen des Palaſtes zu und betritt, wie im Traume, das Haus, das ſie ſo ſchmerzlich erſehnte und deſſen ſie ſich doch nicht mehr ganz würdig fühlt. Von dieſen inneren Vorgängen, dieſen zwieſpältigen Gefühlen ihrer Gebieterin ahnen die Mädchen nichts, die nur die beherrſchte Würde und königliche Haltung Helenas im Auge haben. Wiederum in dreigeteiltem Geſange ſchmettern ſie, loſen Vögeln gleich, ihr Jubellied in die Lüfte. Sie wiſſen nur von dem Gefühl der Freiheit zu ſingen, das ſie nach allem Jammer und trotz ihrer Gefangenſchaft, wie

sie meinen, mit der heimgekehrten Fürstin empfinden und teilen.

Durch den Gegensatz zwischen den elegischen Tönen der bedrückten Helena und dem Dithyrambus des ahnungslosen Mädchenchors ist eine ironische Stimmung geschaffen, die die peinliche Frage erweckt: Was geht hier vor? Was wird geschehen? Diese Spannung steigert sich, indem nunmehr Panthalis, die griechische Dienerin der Helena, als Chorführerin und zweite Person des Dramas das Wort ergreift. Ein Moment der Erregung ist es, wenn sie jetzt die Königin mit allen Zeichen des Schreckens unter die offenen Flügel des Palastes aus dessen Innerem zurückkehren sieht. Mühsam kämpft Helena um ihre Fassung. Die Tochter des Zeus, so bezeichnet sich die Edle selbst, kennt keine Furcht; aber was sie erblickt hat, übersteigt jegliche Erfahrung und erschüttert selbst den Mut des Helden: Es ist das Entsetzen in leibhaftiger Gestalt, wie es nur die Mutter Nacht oder der Schoß der Unterwelt gebären konnte. Am Tageslicht gewinnt Helena ihre Haltung langsam wieder und sinnt bereits auf die Weihe des durch die grauenhafte Erscheinung befleckten Hauses, als Panthalis sie bestürmt, ihr Erlebnis zu entdecken. Die fürchterliche Vision, von der die bebende Königin nun berichtet, das Bild der am verödeten Herde hockenden, verhüllten Gestalt, die, in ihrer hageren Größe sich erhebend, der Fürstin mit „blutig-trübem Blick" in den Weg trat, als sie, erzürnt die untätige Schaffnerin in ihr vermutend, zu dem Frauen- und zu dem Schatzgemache forteilen wollte, hat man mit Unrecht auf Dürers „Melancholie" zurückgeführt; Goethe hat die unheilvolle Erscheinung, das „Wunder", Zug für Zug den Gorgonen entnommen, die die Pythia in Aischylos' „Eumeniden" im Tempel vor dem blutbefleckten Orestes sitzen sah. Ebenso wie Helena, erwartet auch die Priesterin, daß Apollon, der Schönheitsfreund und Lichtgott, sein geschändetes Haus von den Ungetümen befreien werde. Die Königin hat sich in leidenschaftlicher Rede bemüht, ihren Dienerinnen das ge-

spenstige Scheusal vor die Sinne zu führen — da erscheint dieses selbst auf der Schwelle, in der Türe, die die flüchtende Helena offen gelassen: Es ist die Phorkyas.

In großartigster Weise hat der Dichter seinen Teufel eingeführt, in einer Gestaltung, die den mächtigsten Gebilden der alten Tragiker gleichkommt, und man versteht besonders aus diesem Auftreten der Phorkyas den tiefen Eindruck Schillers, der sich beim Vorlesen des Helenafragmentes vom Geist der Antike angeweht fühlte. Als das Prinzip des Häßlichen und Niedrigen steht der klassische Mephistopheles, eine statuarische Erscheinung wie Helena, neben der Verkörperung des Schönen und Edlen. Auch der Chor der Mädchen ist nun erschüttert. In je zwei Strophen und Antistrophen, die durch eine Art von Epodos geteilt sind, strömt er in heftigster Bewegung seine bangen Gefühle aus. Beim Anblick des Unholds werden die schrecklichsten Erinnerungen der trojanischen Jungfrauen wach; wiederum hören sie mit Stentorstimme die Götter, die Zwietracht selbst im blutigen Kampfe der Krieger rufen, sehen durch das brennende Ilion zürnend die Überirdischen schreiten — aber keine dieser Ausgeburten ihrer angsterfüllten Phantasie erreicht das Gräßliche, das ihnen hier greifbar vor Augen steht. Sie ringen nach einem Vergleiche und finden ihn auch in einer der Graien, der Phorkystöchter. Sie beschwören den Phöbus zum Schutze der Schönheit vor dem Scheusal. Doch eingedenk, daß dessen heiliges Auge keinen Schatten zu erblicken vermag, müssen sie, die Schönheitliebenden und von Göttern Gebildeten, sich mit der Verfluchung des Verwerflichen und Ewig-Unseligen begnügen.

Nun erhebt Phorkyas, unbekümmert ob dieser Verwünschung, frech ihr Haupt und ihre Stimme. Es ist ein tiefer Gedanke des Dichters, gerade den nordischen, christlichen Teufel der Helena sowohl wie den trojanischen Mädchen einen Vorwurf entgegenschleudern zu lassen, der ihrer antiken Frauennatur fremd ist. Ihre naive Sinnlichkeit, das Vorrecht der alten

Völker, kennt den Zwiespalt zwischen Scham und Schönheit nicht. Wohl ist das Wort vom Krieg der beiden alt; aber erst die häßliche, tückische Phorkyas ist es, die diesen schrillen Mißklang in das Bewußtsein, in die Seele der harmlos lebensfreudigen Wesen wirft. Im Munde des schamlosen Teufels ist „die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklang zu sehen", grotesk. Er erhebt sie nicht, wie der Verfechter des Schönen-Guten, aus innerem ethischen Drange, sondern um zu lästern. Den Dienerinnen Helenas gilt zunächst seine schmähsüchtige Rede, die hochtrabend, im Stil der Tragiker, einherschreitet. Der alte Diabolos und Ankläger der Menschheit bleibt seiner Rolle treu, wenn er den aus der Fremde gekommenen Schwarm der singenden Mädchen mit dem Zuge krächzender Kraniche, dann mit tobenden Mänaden, hierauf mit bellenden Hunden, schließlich mit den Zikaden vergleicht, deren Scharen verwüstend auf die grünen Felder hereinbrechen. Diese „Ware", wozu die Phorkyas ihr Gekeife am Ende steigert, dient nur der Wollust, verzehrt das Gut der andern, entnervt die Kraft der Männer.

Hoheitsvoll nimmt Helena ihre Getreuen in Schutz, die „muntere" Schar, die ihr schon in Troja gedient, sodann die Not der Irrfahrt nach der Heimat mit ihr geteilt hat. Sie fragt als edle Herrin nicht nach der Herkunft der Mägde, sondern nur nach der Art ihrer Dienste. Ein tief gemütvoller Zug geht von Anfang bis zu ihrem Verschwinden durch das Wesen dieser Griechin; dieser Schatten besitzt, wie Goethes Iphigenie, eine deutsche Seele, etwas vom Herzblut des Dichters selbst, womit er das antike Gespenst, den Schemen der Vor- und Unterwelt getränkt und belebt hat. Mit königlicher Würde dankt sie der Schaffnerin für ihre bisherige Mühewaltung, gebietet ihr aber jetzt, da sie selbst ihr Recht als Hausfrau wieder geltend machen kann, in ihre Schranken zurückzutreten. Kriechend beugt sich die Zurechtgewiesene — der schlangenartige Charakter des Dämons kommt wieder zum Vorschein — dem Spruch der

Herrscherin, der sie nun förmlich die Gewalt über alles im Hause zurückgibt; aber hämisch bittet sie der Schönheit Schwan um Schutz gegen die schnatterhaften Gänse, in einem Atem Schmeichelei und Schimpf verbindend. Der Chor läßt diese Kränkung nicht unerwidert. Nun, wo die Herrscherin das Ungetüm als Untergebene ihnen gleichgestellt hat, ist — ein unvergleichlich feiner psychologischer Zug — das Grauen der Mädchen der Kampflust gewichen. In stichischer Rede und Widerrede, in den scharf zugespitzten Pfeilen der Einzelverse, entlädt sich das Gift wie der Grimm der beiden Parteien. Was die Mythologie der Griechen an Schimpf und Schande aufzubieten vermag, fliegt zwischen der Phorkyas und den Choretiden hin und her — ein wahrhaft höllisches Gekeife im Munde dieser Schatten, das Helena nicht mit Zorn, sondern mit Trauer erfüllt; denn es verletzt nicht nur ihr Herrschertum, schadet nicht bloß ihrer Würde, sondern das Häßliche und Sittenlose dieses infernalischen Zankes reißt an ihrem Lebensnerv, ihrem Schönheitsgefühle. Die schreckhaften Bilder der Zeternden erwecken in ihr — welch grandiose Überlegung des Künstlers! — die Empfindung ihrer Zugehörigkeit zum Orkus, und jetzt dämmert in ihr die Ahnung ihres Schattendaseins auf; ungewiß, ob es Erinnerung oder Wahn sei, aber in tiefem Grauen vor sich selber steht sie den schaudernden Mädchen gegenüber und heischt von der verständigen Schaffnerin ein bestimmtes Wort über ihr eigenes Wesen und Schicksal.

Mit Wollust wühlt Phorkyas Helenas Vergangenheit und Liebesleben auf, ihre Erzählung auf einen hohen Ton stimmend. Auf ihre Zweizeiler, die sich am Schluß um einen Vers vermehren, antwortet die Königin in gleicher Form. Indem das grausame Ungeheuer stärker und stärker an ihr entschwundenes Gedächtnis rührt, erblickt sie ihr eigenes Ich, das Wesen, das sie einst war, wieder vor sich und spinnt so den Faden des Berichtes der Phorkyas weiter. Ganz mechanisch, wie im Traume, rollen ihre Gedanken ab. Eine wundersame Mär ver-

künden da beide, ein Schattenspiel wird hier von einem Dämon und einem Schemen hervorgezaubert. Die Reihe der Liebestollen beginnt mit Theseus, der die Zehnjährige nach Aphidnae entführte. Von den Brüdern befreit, schenkt sie Patroklos ihre Gunst, doch bestimmt ihr der Vater Tyndareos den Menelaos zum Gatten, der mit ihr Hermione zeugt. Während sich ihr Gemahl in Kreta die mütterliche Erbschaft — auch die Sklavin und Schaffnerin Phorkyas — holt, erscheint in Sparta Helenas Verhängnis, Paris. Hier, bei der Erwähnung ihres Verderbens, regt sich der Schmerz der Auferweckten, die auch von den in Ilion genossenen Liebesfreuden nichts mehr hören will. Immer gespenstiger und verwirrter muß sie sich erscheinen, wenn sie nun von dem Doppelbild der Sage erfährt, wonach sie nur als ein Phantom in Troja geweilt, indes sie Hermes in Wahrheit im Gewölke nach Ägypten entrückt habe, und schließlich vernimmt, daß Achill nach seinem Tode sich mit dem Schatten der früh Geliebten verbunden, ein Idol mit dem Idole. Dieses unheimliche, schauderhafte Wort, das sie selber ausspricht, raubt ihr die Besinnung, so daß sie ohnmächtig dem Halbchor in die Arme sinkt.

Der Chor, vierteilig, in Vorgesang, Strophe, Gegenstrophe und Epodos ertönend, herrscht entrüstet die Phorkyas, die Stifterin des Unheils, an. Er trifft ganz und gar das teuflische Wesen Mephistos, wenn er ihn als den Bösartigen in der Maske des Wohltätigen, als den Wolf im Schafspelze bezeichnet und ihn — wieder mit einem Vergleiche aus der Unterwelt, woher ja die Choretiden kommen — schlimmer findet als den dreiköpfigen Cerberus, dessen Art und Heimat ihm wenigstens bekannt ist. Verdunkelt ist nun den lichtbedürftigen Mädchen die strahlende Sonne ihrer schönen Herrscherin, und angstvoll zittern sie um deren Seele, um die Gestalt aller Gestalten, von der sie selbst ihren Glanz und Lebensatem empfangen. Wie eine Abwehr der Mißgunst und Scheelsucht ist das am Anfang und am Schluß wiederholte „Schweige, schweige!" der treuen Mägde erklungen.

Helena hat sich erholt und steht wieder aufgerichtet in der Mitte. In ganz anderem Tone, der sich schon in dem lebhaften Rhythmus der trochäischen Vierfüßler verrät, nimmt nunmehr Phorkyas das Wort. Sie begrüßt die wieder zum Leben erwachte Helena jetzt selbst als die hohe Sonne, die, nur flüchtig verdunkelt, blendend hervortrete, von ihr, der als häßlich gescholtenen, bewundert. Sie beugt sich willig vor der Hohen, die sich trotz der Müdigkeit ihrer Glieder beherrscht, und fragt demütig nach ihrem Befehl. Und dieser ergeht. Er lautet dahin, ein Opfer zu bestellen, wie der König es gewollt habe. In rascher Frage und Antwort, die in Halbzeilen erfolgen, wird die dramatische Lage geklärt. Phorkyas' furchtbares Wort erschallt:

„Königin, du bist gemeint!"

Schlag auf Schlag fällt auf die Armen nieder. Helena soll durch das Beil getötet, ihre Dienerinnen aber, den ungetreuen Mägden der Penelope gleich, wie die Drosseln am Giebel des Daches erhängt werden. Starr vor Staunen und Schreck stehen die Betroffenen — eine Gruppe, die nach des Dichters szenarischer Bemerkung auch im höchsten Affekt noch „bedeutend" und „wohlvorbereitet", noch plastisch wirken soll. Regungslos, wie sie sind, trifft sie der Phorkyas Hohn als Bilder des Todes: „Gespenster!" tönt es ihnen kalt und erbarmungslos entgegen.

Hier greift die Magie der Phorkyas-Mephistopheles ein, deren versteckter Plan es ist, Helena durch Erregung größter Furcht vor Menelaos dem deutschen Ritter Faust als ihrem Beschützer in die Arme zu treiben. So mischt sich, entgegen der Bedingung im ursprünglichen Entwurfe, das Element der Zauberei in das antike Wesen, wenn Phorkyas nun in die Hände klatscht und vermummte Zwerge erscheinen, die behende ihre Befehle ausführen, indem sie alles Geräte, das dem Opfer dient, herbeischleppen. Bis in die letzte Einzelheit hat die Grausame den Gequälten ihr Schicksal ausgemalt und vor Augen geführt. In tiefem Nachdenken steht die Königin, gebrochen, wie welkes Gras, die Schar der Mädchen — da wendet sich Panthalis

an die unheimliche Sibylle um Rettung. In ihrer Todesangst vermehren die Choretiden noch die Schmeichelei ihrer Führerin und flehen zu Phorkyas als der ehrwürdigsten der Parzen, sie mit der Schere zu verschonen. Ihre ganze Lacertennatur bricht durch, wenn sie sich derart vor dem zuvor geschmähten Unhold winden und ihre zarten Glieder lieber im Tanze mit ihren Liebchen regen, als am Gebälke dem Spiel der Winde preisgegeben wissen möchten, in einer Bewegung, die sie, völlig haltlos, jetzt schon empfinden und nachahmen. Sie fühlen schon die garstigen Schlingen — das schlechteste Geschmeide für die Putzsüchtigen — am Halse und in ihrer unbezwinglichen Daseinslust beschwören sie die düstere Phorkyas, die ihnen ehedem ein todbringendes Scheusal war, als Rhea, die Mutter alles Lebens.

Helena kennt diese niedrige Furcht nicht, sie ist nur von Schmerz erfüllt; gelassen verspricht sie, würdevoll und anmutig auch in der schrecklichsten Lage, für einen rettenden Ausweg ihre Dankbarkeit. In weitausholender Rede, die die Königin verstimmt, den Mädchen aber wenigstens die Lebensfrist verlängert, mit nichtssagenden Gemeinplätzen beginnt Phorkyas ihre Erklärung, indem sie sich selbstgefällig in jedem Worte wiegt und sich schadenfroh an der Spannung ihrer Zuhörerinnen weidet. Wie immer zum Schelten bereit, trifft ihr Tadel nunmehr Helenas Gatten Menelaos, wie er zuvor sie selbst getroffen hat, wenn sie von der Vernachlässigung des Königshauses während der Abwesenheit des Herrscherpaares berichtet. Die Entfernung des Landesfürsten hat sich ein fremdes Geschlecht, von Norden, aus dem Nebelreiche der Kimmerier stammend, zunutze gemacht und sich im Rücken von Sparta in einer festen Burg angesiedelt, von der aus es seit mehr als zwanzig Jahren Land und Leute Lacedämons heimsucht. Keine Räuber, wie die listige Phorkyas sofort der erstaunten Königin erörtert, sondern ritterliche Männer sind es, die keinen Tribut erheben, sondern sich — nach der Schaffnerin eigener Erfahrung — mit freiwilligen Geschenken, nach germanischer Sitte, begnügen.

Der Dichter hat hier, an keine Zeit gebunden, die Episode des zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts im Peloponnes gegründeten fränkischen Lehenstaates in die Handlung der Tragödie einbezogen und damit die Einführung des Faust in den Akt der Helena begründet; denn kein anderer als der Held des Dramas ist der Herr und Anführer jener reisigen Schar, den Phorkyas nun der Griechin schildert. „Wie sieht er aus?" so lautet ihre gespannte Frage, begreiflich genug im Munde der Männerkennerin. Mephistopheles-Phorkyas bleibt seiner alten Kupplerrolle nur treu, wenn er den Germanen so verlockend als möglich, ausgestattet mit allen Vorzügen schöner und kraftvoller Männlichkeit, als einen in seiner Großheit den blutrünstigen Hellenen — er denkt an Achills unmenschliche Rede gegenüber dem sterbenden Hektor — überlegenen „Barbaren" darstellt. Noch begreiflicher erscheint im Munde des mittelalterlichen Teufels das Lob der gotischen Burg, deren wohlgefügte, himmelanstrebende Pracht er im Gegensatz zu dem ungefügen, zyklopischen Mauerwerk der Antike herausstreicht, jede Einzelheit des zierlichen Baus rühmend, bis zu den Wappen, deren nordische Eigentümlichkeit er der befremdeten Griechin an den Schilden des Ajax und der Sieben von Theben erklärt.

So reizt der Verschlagene die Neugier der aufhorchenden Helena, wie er die Sinnenlust der Mädchen aufstachelt, indem er ihnen Tänze mit der goldlockigen Knappenschar in den weiten Sälen der Burg vorgaukelt, nicht ohne einen boshaften Vergleich mit dem duftenden Paris zu ziehen, auf den hin die gekränkte Fürstin ihn zur Sache ruft, zum letzten, entscheidenden Wort. Dieses aber hat sie selbst zu sprechen; denn es bedarf nur ihrer Einwilligung, und die schützende Burg umgibt sie. Die Mädchen flehen um ihre Zusage, Phorkyas gebraucht die stärkste ihrer Künste und malt die Rachgier und die Eifersucht des Menelaos aus, der nach des Paris Tötung Helenas letzten Geliebten Deiphobus verstümmelte, schon tönen aus der Ferne die Trompeten des anrückenden Königs, die Phorkyas erschallen

läßt, in die leidenschaftlich erregte Szene hinein, schon verkündet die Teuflische die nahe Ankunft ihres Gebieters — da unterwirft sich die Königin dem Rat des feindlichen Dämons, der Not gehorchend; denn sie ahnt ein neues Liebesschicksal, eine Wiederholung schmerzlicher Erlebnisse und ist von dem Gefühl erneuten Ungehorsams, wiederholter Verfehlung gegenüber ihrem Gatten durchdrungen, Empfindungen, die sie majestätisch, wie die sündige Brahmanin der „Legende", im tiefsten Herzen verschließt — ein unvergleichlich gemütvoller, würdereicher Übergang der klassischen Frau in das Element ritterlicher Minne.

Der Chor begrüßt, von seiner Angst erlöst, das Asyl als ein anderes Ilion, immer an den gleichen Vorstellungen haftend, nur von dem Gegensatz zwischen Leben und Tod, Freiheit und Gefangenschaft bewegt. Inzwischen umhüllen Nebel den Hintergrund, die magischen „Lufterscheinungen", das Werk der Phorkyas. Mit Strophe und Gegenstrophe, in lebhaftesten Rhythmen, begleitet der Gesang der erregten Mädchen den zaubrischen Vorgang; sie sehen die Dünste aus den Wassern des Eurotas aufsteigen, sein Gestade und seine Schwäne mit klagenden Tönen verschwinden — ein Todesgesang für sie, die sich selbst den weißen Vögeln vergleichen, und für ihre Königin, die Tochter des göttlichen Schwanes. Ihr Wehegeschrei erfüllt die Luft. Dichter und dichter senkt sich der Schleier auf sie nieder. Schon sehen sie einander nicht mehr, wissen nicht mehr, ob sie stehen oder gehen, ja, sie wähnen sogar in ihrer Verwirrung, Hermes schwebe ihnen voran, der Seelenführer, mit dem goldenen Stab den Weg zum Hades weisend — eine Halluzination, die in den furchtsamen Gemütern die durch den Nebel glänzende Sonne hervorruft. Nachdem der Abgesang verklungen ist, verkündet ihre trochäische Rede, wie es auf einmal düster um sie wird und dunkle Mauern, wie ein Grab, sie umgeben. Ihr alter Klageruf erschallt aufs neue: Sie fühlen sich gefangen!

Innerer Burghof

Unversehens, ohne ihr Zutun sind Helena und ihre Begleiterinnen in die gotische Burg entrückt, in einen von reichen phantastischen Gebäuden umgebenen Hof. Die Welt der Romantik und des Mittelalters eröffnet sich hier ihren Augen, in der ihnen alles fremd ist. Ratlos und zu Tode erschreckt blicken die Mädchen umher; nur ihre Führerin Panthalis bezwingt sich und schilt die furchtsamen, vom Übermaß der Freude zu dem des Schmerzes schwankenden Törinnen, die, als echte Weibsbilder und Windfahnen, nur vom Augenblick beherrscht sind. Vertrauensvoll schaut sie auf die Königin. Doch auch Helena forscht vergeblich in die Runde, sie sucht nach Phorkyas, der Wahrsagerin, ihrer Pythonissa, die sie bisher über alle Geschehnisse aufgeklärt hat, zweifelnd, ob die Alte etwa dem heldenhaften Herrn der Burg ihre Ankunft verkündige und ihren Empfang vorbereite. Nur Eines ersehnt sie: Ruhe, das Ende ihrer Irrfahrt. Auch Panthalis vermag die häßliche Sibylle nirgends zu entdecken, die, wie sie vermutet, entweder im Nebel verschwunden ist oder in dem labyrinthischen Gebäude nach dessen Beherrscher sucht. Aber nun belebt sich vor der Erstaunten die Umgebung mit einer emsigen Schar, einer vornehmen Dienerschaft. Der Chor löst ihre Rede ab, in erregten Anapästen ein neues Wunder meldend. Seine klägliche Stimmung ist wieder in das Gegenteil umgeschlagen, die Sinne der Mädchen sind auf das freudigste von einem Bild entzündet, das ihnen ebenso seltsam als anmutig dünkt: Ein Pagenzug schreitet langsam aus der Burg hernieder, Epheben mit goldlockigen Haaren und pfirsichroten Wangen, zum Anbeißen verlockend für die lüsternen Choretiden, deren Berührung sie aber, wie die der Sodomsäpfel, scheuen, da sie fürchten, daß die gleißenden Erscheinungen nur Gespenster aus Staub und Asche seien. Mit einem Schlage sind wir mitten in der Welt germanischen Hof- und Minnedienstes, wenn die entflammten Mädchen weiter verkünden, wie die Jünglinge Stufen zu einem Throne herbeitragen, Teppiche ausbreiten, den Bal-

dahin aufschlagen, die Königin zu ihrem Sitze geleiten. Der Chor reiht sich, jubelnd ob solchem Empfang, um Helena. Oben an der Treppe erscheint in ritterlich-höfischer Kleidung Faust und steigt würdevoll herab.

Der deutsche Held steht der schönsten Griechin zur Seite. Panthalis, die treue, kundige Gefährtin der mythologischen Frau, ist es, die den Sinn dieses schicksalvollen Augenblicks ausspricht. Sie erinnert an die von Göttern mit himmlischer Anmut umstrahlten Helden, wenn sie die hohe, kraftvolle Erscheinung des Fremden preist und ihm den doppelten Sieg in Männer- und Minneschlachten prophezeit. Der Ritter, wie ihn schon das deutsche Mädchen rühmte, mit seinem hohen Gang, seiner Augen Gewalt, seiner Rede Zauberfluß ist der neuen Geliebten, der klassischen Heroine genaht. Alsbald legt er das Schönste und Edelste seines Standes der Höchstverehrten mit überströmendem Gefühle huldigend zu Füßen: Frauendienst und Vasallentreue. Was die Griechin nicht kannte, die freie Unterwerfung des Mannes unter den Willen seiner Herzenskönigin, das erfährt sie nun zu ihrem frohen Erstaunen aus diesem beredten, deutschen Munde. Und nicht nur in Worten, sondern in symbolischer Tat. Als ein Sinnbild völliger Hingabe an ihre Macht und Würde bringt er der schönen Fürstin einen Gefesselten dar, den Turmwächter Lynceus, der, seine Pflicht versäumend, die Ankunft der Hohen zu melden unterlassen und also den Herrn der Burg um dessen ritterliche Aufgabe gebracht hat, ihr den feierlichen, ehrfurchtsvollen Willkommgruß zu entbieten. Das Leben des Knechtes ist ob solcher Sünde wider den Geist des Minnedienstes verwirkt, und Helena — wie bei Polygnot mit der höchsten Gewalt ausgestattet: zu binden oder zu lösen — hat es in ihrer Hand.

In Blankversen, die den Übergang zu den deutschen Reimstrophen des Wärters bilden — der opernhafte Teil des Aktes, nach Goethes eigener Erklärung, setzt hier ein, — hat Faust gesprochen, im gleichen Jambenflusse bequemt sich die Griechin ihrem richterlichen Amte und fordert mit anmutig zögernder

Würde den Beschuldigten zur Rede auf. Lynceus, eine der sinnigsten Gestalten der Tragödie, eine wundervolle Vereinigung antiker und romantischer Erinnerungen, der von den Argonauten den Namen, von Aischylos' Wächter das Amt geerbt hat, wie bei Pindar und Orpheus im Besitz des schärfsten, durch Bäume, Erde und Meer bis in deren Tiefen dringenden Gesichtes, des Luchsauges, das ihn auch wieder dem Berge und Felder überschauenden Türmer Tassos an die Seite stellt, ist trotz dieser Mischung vor allem die Ausgeburt deutscher Poesie und Empfindungsweise. Gleich den Minnesängern unseres Mittelalters singt er gewissermaßen ein Tagelied oder eine Art von Morgenhymnus zum Preise seiner Herrin, „dieser gottgegebenen Frauen". Das Bild, das schon der Chor, ja, wider ihren Willen, Phorkyas von der strahlenden Schönheit Helenas gebrauchte, der Vergleich mit der Sonne, wird im Munde des Wächters, der gen Osten blickt und das Tagesgestirn „wunderbar im Süden" aufsteigen sieht, ganz im Sinne der ritterlichen Dichtung erneut. Geblendet von dem Lichte der überirdischen Erscheinung, die da aus dem Nebel hervortrat, haben sich seine hellen Sinne verwirrt, hat er seines Dienstes vergessen und erwartet nun, in demütigster Hingabe, ganz in ihren Anblick verloren, sein Todesurteil. Aber Helena, die, ihr gewohntes Schicksal beklagend, in dem Guten nur ein neues Opfer ihrer männerbetörenden Schönheit erblickt, spricht ihn frei.

Faust ist überwältigt von dieser königlichen Gnade, noch mehr von der schönen Anmut, womit sie geübt wird. Schon fühlt er sich selbst von dem Pfeile des Bogens getroffen, von dem sie, eine Göttin der Liebe, ihre Geschosse nach allen Seiten schnellt, seine Getreuesten aufwiegelnd und seine Burg des Wächters beraubend, und er widmet ihr alles, was sein Eigen ist, sich selbst, seinen Besitz und Thron. Lynceus, der sich inzwischen entfernt und wieder genähert hat, wandelt diese Huldigung sofort zur Tat. Er und die Männer, die ihm folgen, schleppen Kisten herbei, die mit Schätzen gefüllt sind. Wiederum

tönt sein Lied, nun nicht mehr trochäisch beschwingt, sondern in geruhigeren Jamben, zu Ehren der neuen Gebieterin. Er erzählt von den Beutezügen seines Volkes, das, von Osten kommend, sich den Westen unterwarf. Eine phantastisch freie Erfindung des Dichters, fußt dieser Bericht nicht mehr auf der zuvor verwerteten Eroberung Moreas in den Kreuzzügen, sondern erinnert an die große Wanderung germanischer Völker, die mit der Argonautenfahrt verquickt wird. Was Lynceus an Schätzen, an Gold, Edelstein und Perlen erbeutet hat, an Kleinodien, denen gegenüber der Raub seiner Genossen wertlos erschien, legt er der Angebeteten, deren Schönheitsglanz alle diese Smaragde und Rubinen überstrahlt, zu Füßen; sie sind vor ihr zu nichts geworden und erhalten ihren Wert erst von ihr wieder zurück. So ist der von Helena Berückte völlig verwandelt, er entäußert sich nicht nur seines Eigentums, sondern er hat sich auch selbst verloren, der Scharfsichtige ist in Wahrheit durch dieses Gestirn verblendet, der Reiche zum Bettler geworden, der wiederum am Anblick der einzigen Gestalt zum Fürsten sich erhoben fühlt. Leidenschaftlicher als in dieser zwiefachen Huldigung des bezauberten Vasallen konnte die Wirkung der wiedererstandenen Helena, die Dämonin vollendeter Schönheit nicht versinnlicht werden: Gold, Geistesmacht und Leben werden vor ihr zunichte, zu welkem Gras, wie der Dichter den im Staube knieenden Türmer biblisch verkünden läßt.

Aus eigenem Antrieb, ohne Befehl seines Herrn, nur der Gewalt der alles besiegenden Schönheit folgend, hat Lynceus gesprochen und gehandelt; aber Faust entläßt ihn, selber bezaubert, ungestraft, doch mit dem Befehle, die Schätze der Burg für den Empfang der Fürstin zu ordnen, die Gewölbe zum Himmel, die Hallen zum Paradiese zu machen, damit der neuen Herrin überall der höchste Glanz, die schönste Pracht begegne. Freudig eilt der Diener weg, dieses Geheiß zu vollziehen, indem er nochmals in einem feurigen Hymnus versichert, wie alles vor der hoheitsvollen Schönen sich beuge, Gut und Blut opfere,

wie selbst die Schwerter der Mannen vor ihr erlahmten und das Himmelslicht ermatte und erbleiche.

Nun sind Helena und Faust allein, umgeben nur von den jugendlichen Mägden. Die Fürstin winkt den Ritter herauf, an ihre Seite. Aber knieend will er erst, als ihr Vasall und Untertan, aus ihrer Hand sein Reich und seinen Thron empfangen, von ihr erst zum Mitregenten, Verehrer, Diener, Beschützer geweiht werden. Es ist die „Widmung" des freien Mannes, der sich hier dem Frauendienst gelobt, der ritterliche Akt, der nach des Dichters früherem Plane mit Ring und Schärpe besiegelt werden sollte, äußeren Zeichen, wovon nur noch der Handkuß übrig blieb. Helena, die klassische Griechin, erlebt in dieser mittelalterlichen Sphäre Wunder auf Wunder, mit Auge und Ohr. Am seltsamsten erscheint ihr die Redeweise des Lynceus, der ihr ungewohnte Reim, dessen Wesen sie mit entzückender Anmut umschreibt. Ihre Empfindung ist so duftig und zart, daß sie sich nur mit den Worten des Dichters wiedergeben läßt:

Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

So reizend dünkt ihrem empfänglichen Sinn das schöne Spiel der Klänge, daß sie den fremden Ritter bittet, ihr Unterricht darin zu erteilen.

Faust rühmt zunächst die Sprechart und den Gesang seines Volkes, die Musik und den tiefen Sinn der deutschen Dichtung — ein ergreifendes Lob an dieser Stelle, vor der Vertreterin des schönen Hellenentums, und aus dem Munde des greisen Goethe, der unserer Poesie erst reifste Form und höchsten Geist verliehen hat —, dann geht er sofort an die Übung, indem er seine Partnerin zur Wechselrede auffordert, die den Reim von selbst hervorrufe und erzeuge. Und so geschieht es; denn die Schülerin ist gelehrig und das liebkosende Wort, das sich dem andern ihres Lehrers zugesellt und anbequemt, fällt ihr leicht, weil es ihr von Herzen geht. Der gemütvolle, deutsche Zug,

den der Dichter seiner Helena von vornherein verliehen hat, drängt dem geistigen Wesen des Germanen entgegen. In diesem wundervollen, süßen, tiefsinnigen Getändel gestehen sich die beiden ihre *Liebe*, in diesen holden Reimen klingen die Töne ihrer Brust zusammen. In ritterlich-geistvollem Spiel hat Faust um Helena geworben und ihre *Hand* erhalten. Was für Gretchens naiven, unschuldigen Sinn die Sprache der Sternblume, das bedeutet für die reife, ihrer selbst bewußte, sieggewohnte Heroine die Redeweise der Liebesdichter. Goethe hat hier das sinnige Motiv wiederholt, das er schon im Buche Suleika seines West-Östlichen Divan — dessen Poesie in den Lynceusversen bereits hie und da anklang — verwertet hat, die persische Sage:

> Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden,
> Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;
> Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden,
> Erwiderte mit gleichem Wort und Klang.

Wie bei Hatem und Suleika, bei Behramgur und Dilaram, so nimmt die rasch emporgeloderte Neigung zwischen Faust und Helena sofort eine *geistige* Wendung. Sie wetteifern in Liebe und Dichtung, wie Goethe von jenem persischen Paare sagte. Nur einmal noch ist in einem großen Drama der Weltliteratur die jäh aufgesprossene Liebe so vergeistigt worden, in Shakespeares Romeo und Julia, in der herrlichen Szene, da der Held seine ehrfurchtsvoll-feurige Liebeserklärung an die Erwählte seines Herzens, die er zum ersten Male sieht und anspricht, in die kunstvolle Form des Sonettes kleidet und Julia in der gleichen, feierlich-süßen Weise erwidert. Wie der britische Dichter in den Momenten, worin seine Liebenden in idyllischem Glück vereinigt sind und die äußere Handlung zurücktritt, zum reinen Lyriker wird, so strömt auch Goethes Liebespaar seine Gefühle und Gedanken in diesen Augenblicken beseligter Hingebung in der Form des Liedes aus.

Zu dieser ersten, innigen Verbindung der Seelen und Geister ertönt nun der *Brautgesang*, der Hymenäus der troischen Jungfrauen. In drei Strophen, die von wechselnden Ditrochäen

und anderen Metren der erotischen Lyrik der Antike bewegt sind, besingen sie das zärtliche Tun ihrer Fürstin, als Zeugen dieses Vorganges, den sie wie eine natürliche Folge der Gefangenschaft hinnehmen. Das Liebesglück des hohen Paares spielt sich in voller Öffentlichkeit, die durch die Einheit des Ortes bedingt ist, ab, und ganz naiv begleiten die Mädchen die idyllische Szene mit ihren sinnlichen Gedanken. Helena ist ihnen die in Liebeskünsten erfahrene Frau, die sich ohne Wahl den Freuden des Eros ergibt, eine Beute und Kennerin der Gelegenheit. Ohne Scheu malen sie, die Kinder der Natur, nymphenartige Geschöpfe, die wechselnde Lust des an Männerliebe gewöhnten Weibes aus und bezeichnen es als Vorrecht der Hochgestellten, wenn sich das fürstliche Paar, enge aneinander geschmiegt, auch angesichts des Volkes keine Zärtlichkeiten versagt. Das epithalamische Lied der ganz elementar empfindenden Mägde gilt der freien Liebe ihrer bedingungslos sich verschenkenden Herrin. Es steigt, fern von Lüsternheit, aber auch unbeschwert von der Rücksicht auf keusche Sitte und Zucht, in die Lüfte, zum Preise des Herrschers, der alles bezwingt, des Gottes, dem sie allein huldigen, des Naturtriebes, der sich keinen Gedanken an Vergangenheit und Zukunft unterwirft, sondern nur der Gewalt des Augenblicks. Diese Macht zwingt nun auch Faust und Helena in ihren Bann. In der beschwingten Sprache der Liebe, die sie beide jetzt gleichmäßig meistern, versichern sie sich des einzigen, alle traumhaften Erinnerungen an ihr früheres Leben auslöschenden Gefühles der Gegenwart. Vergessen ist und ohne Folge bleibt, was hinter Helena liegt; sie kennt nur noch eine Pflicht, die süße des Daseins. Der Triumph der wiedergeborenen, ihm allein geschenkten Schönheit, des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt, die durch ihre Gegenwart auslöscht, was sie verbrach, bricht aus Fausts glückatmenden Worten hervor, wie aus des Dichters enthusiastischer Deutung der Helena des Polygnot: „Denn sie ist wieder da!“ „Der Lebendige sieht die Lebendige wieder.“

In dieſe ſelige Harmonie der Liebenden fällt ein rauher, neidiſcher Mißton. Er kommt von dem feindlichen Geiſte, dem „Widerdämon" Phorkyas-Mephiſtopheles, der einſt ſchon Fauſtens reinſte Liebesſtunde durch ſeine tieriſche Erſcheinung unterbrach. Es iſt nur die Bosheit des jedem lauteren Glücke feindlichen Unholdes, wenn er, wie ehemals, die hohen Freuden des in Sinn und Geiſt vereinigten Paares verſpottet und es durch die falſche Nachricht aufſchreckt, die Trompeten, die er erklingen läßt, verkündeten das Nahen des rachſüchtigen Menelaos; denn er muß wiſſen, daß nur Helena und nicht auch ihr Gatte dem Orkus entſtiegen iſt. Wie aber verhält ſich Fauſt zur Botſchaft der Phorkyas? Er verwünſcht die Störung und die häßliche Überbringerin der Kunde; aber er glaubt nicht an die von dem Dämon vorgeſpiegelte Gefahr. Die leere Drohung läßt ihn ſo ruhig, wie die Exploſionen von den Türmen, wie die kriegeriſche Muſik und der Durchmarſch gewaltiger Heere, womit der hölliſche Geiſt nur die Luft und den Boden erſchüttert. Aber Fauſt benützt dieſen Aufwand ſtreitbarer Kräfte mit ritterlicher Gewandtheit, um der Herzenskönigin ſeine Macht zu zeigen und das Gefühl unbedingter Sicherheit zu geben. Der Zuſammenhang der Vorgänge und der Sinn der zwar nicht dunkeln, aber in ſymboliſchen Akten ſich ergehenden Szene bedarf einiger Überlegung, und Goethe hatte nicht ganz unrecht, wenn er dem Vorleſer ſeiner „Helena" Karl v. Holtei, der damit nichts anzufangen wußte, die ſchalkhaften Worte zurief: „Ja, ja, ihr guten Kinder! wenn ihr nur nicht ſo dumm wäret." Es bedeutet nur eine Huldigung für die angebetete Frau, wenn Fauſt nunmehr vor ihren Augen die Führer ſeines Heeres zu ſich entbietet und ſie als Herzöge mit den eroberten Provinzen des Peloponneſos belehnt.

Nur der verdient die Gunſt der Frauen,
Der kräftigſt ſie zu ſchützen weiß.

Das iſt das Leitmotiv dieſer ſinnbildlichen Handlung, die der geſchichtlichen Verteilung Moreas unter die germaniſchen

Stämme des Mittelalters entspricht. Phantastisch wird mit Nestors Stadt Pylos, dem Landungshafen der nordischen Eroberer, wie mit Menelaos' fortdauerndem Seeräubertum gespielt, und die Zeiten des Altertums und der Kreuzzüge werden in dieser klassisch-romantischen Zauberspähre wundersam verwechselt. Die Herrin der Lehen ist Helena. Aus ihrer Hand empfangen die Häupter der niederrheinischen Germanen in Korinth, der Goten in Achaia, der Franken in Elis, der Sachsen in Messene, der Normannen in Argolis die Bestätigung ihrer Macht und ihrer Gerichtsbarkeit, von dieser Sonne erhalten die um sie kreisenden Gestirne ihren Glanz; denn Sparta soll alle jene feudalen Staaten als ihr Oberhaupt beherrschen, soll sie „überthronen". Hoch und hehr steht Helenas angestammter Sitz — nach diesem plastisch-bezeichnenden Eigenworte des Dichters — über den Thronen ihrer Vasallen.

Faust, der in jambischen Reimstrophen gesprochen hat, steigt vom Throne herab, zu den Fürsten, die sich um ihn schließen, seine Befehle zu vernehmen. Ihn feiert jetzt der Chor mit seinem dreiteiligen Gesange; dem klugen und tüchtigen Herrscher jubelt er zu, der die Schönste, sein höchstes Gut, durch die Waffen seiner starken und treuen Heerführer so zu beschützen weiß, daß sie ihm keiner mehr, weder mit List noch mit Gewalt, zu entreißen vermag. Die Furcht der wankelmütigen Mädchen, die sich selber nun in den zuvor so verhaßten Mauern in sicherer Hut fühlen, ist in lauten Dank umgeschlagen, und freudig gönnen sie dem neuen Besitzer ihre Herrin. Friede und Glück sind in die vom Kriegslärm befreite Burg eingezogen, und Faust besiegelt diese Stimmung in seiner letzten Anrede, die er ganz an Helena, seine Königin, richtet. Er widmet ihr, nachdem er die Fürsten, die Beschützer der meerumspülten, mit den Ausläufern des thessalischen Gebirges durch den Isthmus verbundenen Halbinsel, entlassen hat, das von ihm gewonnene Land ihrer Jugend zu ewigem Eigentum, ihre Heimat, Arkadien. Das Paradies der Dichter, der Wohnsitz der Unschuld und Zufrieden-

heit, lebt in der begeisterten Schilderung des von seligem Glück erfüllten Eroberers der Helena wieder auf. Von der Stätte ihrer Geburt, dem Ufer des Eurotas an, wo ihre alles überstrahlende Schönheit das Licht der Welt erblickte, bis hinauf zu den zackigen Gipfeln des Taygetos läßt er ihr Vaterland vor ihren Augen erstehen, um es ihr abermals zu schenken, als eine Morgengabe gleichsam höchsten Wonnegefühls. Das Bild, das er vor ihr ausbreitet, ist ein dichterisch verklärtes Idyll, eine ideale Welt, worin Menschen und Tiere friedlich, wie im goldenen Zeitalter, zusammenleben, ein gelobtes Land, in dem Milch und Honig fließt und seine Bewohner sich noch nicht von Göttern unterscheiden, ein reines Naturglück, worin sich das Walten der Himmlischen und Irdischen begegnet und verbindet. Wundervoll zeichnet der greise Poet den Charakter der griechischen Binnenlandschaft mit Herde und Baum, und es erinnert an die alte Kraft seines ersten, intuitiven Gemäldes von Italien, *seines* Arkadiens, wenn er, wie einst die Myrte und den Lorbeer, nun die Eiche und den Ahorn in ihren unfehlbar erschauten Formen aus den Altwäldern von Hellas in den blauen Himmel steigen läßt.

Faust hat wieder neben der Fürstin Platz genommen. Die Stunde höchster, innigster Vereinigung des Liebespaares bereitet sich in seinen glühenden Worten vor. Er fühlt sich dem ersehnten Ziele nahe. Die Vergangenheit Helenas, die sie noch zuvor „durchgrübelte", ist ausgelöscht; die neue, dem Unbekannten treue Braut, darf sich, von dem reinen Glück der Gegenwart durchdrungen, wieder als die Gotterzeugte, von allen Flecken ihres Erdenwandels Befreite fühlen, wie wenn sie zum ersten Male der Welt geschenkt sei. Für die Wonnen des Idylls aber, die den beiden winken, taugt nicht die feste Burg, sondern ein Gefilde der Seligen, die freie Landschaft Arkadiens, in deren unvergänglicher Blüte wieder aufzuleben und ein Dasein voll ungetrübter Freude zu führen, Helena auf den Boden ihrer Heimat gelockt und zur Flucht in die Arme der Liebe getrieben ward. Indem

der magische Freier so den zaubrischen, über der Entführung der Wunderbaren ruhenden Schleier lüftet, enthüllt er ihr zugleich den letzten Zweck seines geheimnisvollen Tuns: seine Verbindung mit ihr zu einem in arkadischer Freiheit, ohne den Zwang der Sitte, genossenen Liebesglücke.

Arkadien

Nochmals geht ein Zauber vor sich, den Faust bereits angekündigt hat. Der Schauplatz des Burghofes verwandelt sich in die Landschaft Arkadiens, der Thron wird zur geschlossenen Laube, die sich mit anderen an eine Reihe von Felsenhöhlen lehnt. Ein schattiger Hain begrenzt die Grotten in der Höhe. Der Chor der Mädchen liegt schlafend verteilt umher. In dieser elysischen Umgebung, die Fausts Lied vorahnend besungen hat, hält er mit Helena sein Beilager. Der Wächter des unsichtbaren Paares, der Zeuge dieser verschwiegenen Stunde ist die Phyorkas. Ursprünglich sollte die dämonische Alte in einem längeren, ironischen „Epilog", mit Anspielungen auf die Symboliker und Etymologen, dem Parterre — wie in der Anrede des Publikums in der attischen Komödie — den mysteriösen Vorgang im Innern der Liebesgrotte andeuten, dann „als nichts mehr nütze" von der Bühne verschwinden. Nunmehr aber ist von der chorähnlichen Parabase nur noch der kurze Zuruf an die „Bärtigen da drunten", die reifen Zuschauer des antiken Theaters, übrig geblieben, und Phorkyas selber ist es, die in hohem Stile dem Chore, den sie aus dem Schlummer aufgerüttelt hat, die Szene exponiert, wie sie auch den weiteren Geschehnissen bis zum Schluß des Aktes beiwohnt. Sie erscheint jetzt ganz und gar auf dem tragischen Kothurne, als vollgültige, gleichberechtigte Teilnehmerin an der feierlichen Aktion, in deren Verlauf sie nicht mehr störend, sondern fördernd eingreift. Diese Rolle der Phorkyas-Mephistopheles ist so überraschend und bedeutsam, daß sie uns zwingt, darüber ins Klare zu kommen, wie sie mit der ursprünglichen Aufgabe des Teufels und mit dem Sinne seines Blutsvertrages vereinbar ist.

Vergleicht man den Charakter des Mephiſtopheles, wie er ſich bisher im zweiten Teile der Tragödie entwickelt hat, mit ſeiner früheren Erſcheinung, ſo drängt ſich mit zweifelloſer Gewißheit die Tatſache auf, daß dieſe Figur, gleich dem Helden des Dramas, in ein höheres Bereich erhoben worden iſt. Wie Fauſt, in würdigere Verhältniſſe verſetzt, mit ſeinen größeren Zwecken gewachſen iſt, ſo gibt ſich ſein dämoniſcher Gefährte milder, weitherziger, edler als zuvor. Auch auf ihn fällt verklärend das warme Licht der Altersweisheit Goethes, und die Kultur, die des Dichters neue Welt beleckt, zumal die klaſſiſche, die deren Mitte und Gipfel bildet, erſtreckt ſich ſelbſt auf den nordiſchen Teufel. Die Zentralſonne der Tragödie, die „Helena", ſtrahlt ihren Glanz auch auf ihn zurück. Die früheren Paralipomena des zweiten Teiles zeigen ſein Weſen höhniſcher, grimmiger, feindſeliger, böſer, als die ausgeführte Dichtung. Sein alter „Tigerblick" war dort noch feſtgehalten. Deutlich erkennt man aus einzelnen Bruchſtücken und Entwürfen, wie darin der Faden vom erſten Teil der Tragödie her, die Idee des Paktes, der innerlichen Vernichtung und ſinnlichen Betäubung Fauſts, noch fortgeſponnen wird. Solange die alte Fabel und Legende nachwirkt, iſt Mephiſto der zielbewußte Verderber, der den Fauſt ſachte, aber ſicher ſeine teufliſche Straße führen will. Am Kaiſerhof verſucht er jeden Höhenflug Fauſts nach Ruhm und heroiſcher Tat niederzuhalten, dann deſſen unbezwingliche Sehnſucht nach Helena durch Zerſtreuungen zu beſchwichtigen. Dieſe ſchlechthin verneinende Geſinnung Mephiſtos ändert ſich mit der Umgeſtaltung der Helena, wird ſchwächer und nachgiebiger, je mehr aus der „Fratze" die „Zwiſchenſpielerin" wird, um ſchließlich vor der lebendigen Heroine zu verſchwinden. Der Teufel muß dieſem glänzenden Geſtirn gegenüber machtlos in ſein chaotiſches Dunkel zurücktreten, die ſchwarze Magie des hölliſchen Geiſtes unterliegt dem lichten Zauber der griechiſchen Schönheit. In den Szenen der „Mütter", des Homunculus, der Klaſſiſchen Walpurgisnacht, überall wird der böſe Dämon zurückgedrängt, wider-

willig nur versieht er sein Amt oder wird zur Seite geschoben oder gar, bei den Lamien, zur komischen Figur. Als häßliche Phorkyas, als Geselle, der reizt und wirkt, wie der Herr des Prologs ihn bezeichnet hat, als treibender Widerspruch in die Welt des Schönen organisch eingereiht, sucht er noch anfangs zu stören, schilt, wo er kann und zieht alles ins Niedrige; aber dieses feindliche Spiel ist nur Schein, es dient nur dem Ziele, Helena mit Faust zu verbinden. Der Geist, der stets verneint, die Kraft, die stets das Böse will, diese dunkle Macht muß am Reiche des Schönen-Guten mitschaffen, geht in diesem reinen Elemente als Helfershelfer auf. Der gemeine Kuppler wird zum Vermittler eines heroischen Idylles. Ist dieses Ziel, in Arkadien, erreicht, so ist auch jeder Gegensatz zwischen Phorkyas-Mephisto und dem idealen Liebespaare zu Ende, der „Widerdämon" ist in Wahrheit zur Schaffnerin, zur Hüterin eines neu begründeten heimischen Glückes geworden.

Warum greift der in Phorkyas' Gestalt sich bergende Teufel nicht triumphierend in das Liebesleben Faustens ein, warum schlägt er den Beseligten, den Arkadien „zu wonnevollem Bleiben" einlädt, der von seinem Eheglück ausruft: „Dürft' es doch nicht anders sein!", nicht in Fesseln? Spricht nicht aus jedem trunkenen Worte Fausts der heiße Wunsch, den Augenblick verweilen zu lassen, dieses idyllische Dasein zu genießen, ohne den Gedanken an ein Weiterstreben die Gegenwart auszuschöpfen? Ist es nicht um diesen Faust getan, der hier, an Helenas Seite geschmiegt, beruhigt sich auf ein Faulbett legt? Oder bedarf es etwa der ausdrücklichen, formalen Versicherung, daß der Nimmermüde, vom Genuß betrogen, von Schmeichellügen getäuscht, sich selbst gefalle? Nein, der hohe Sinn der Vereinigung Fausts mit Helena kann nur der sein, daß diese ideale Ehe kraft ihrer reinen, heroischen, göttlichen Natur weit erhaben ist über die Bedingungen des Blutsvertrages und der Teufel in dieser ihm so fremden Welt an einen Sieg seiner Künste nicht denken kann, da Faust sich seiner Macht und Sphäre heldenhaft entzogen hat. Der

Gang zu den Müttern und zu Proſerpina hat ihn über ſich ſelbſt und den hölliſchen Gefährten „hinausgemutet“, und im Reiche der Helena endigt die Magie des nordiſchen Teufels, wie hier alle Erinnerungen an ſein Bündnis und an die Vergangenheit ausgelöſcht ſind.

Welch proteiſche Wandlungen läßt der Dichter ſeinen Mephiſtopheles durchlaufen! Am Kaiſerhof erſcheint er als geiſtreicher Narr, als Allegorie des Geizes, als Finanzmann großen Stiles, poetiſcher Fabuliſt und Wunderarzt. Wie wechſelt bei ihm Satire und Pathos! Derſelbe Dämon, der die törichte Welt des Hofes am Narrenſeile führt, der dem Nikodemus und Baccalaureus gegenüber ſein altes Scherzſpiel mit der Gelehrtenmaske treibt, der in der theſſaliſchen Geiſternacht zur Groteske wird, ſpricht als Philoſoph zu dem bigotten Kanzler, in erhabenen Tönen von den Müttern, epilogiert als erfahrener Weiſer, als der altgewordene, reife Kenner des irdiſchen Weſens, den zu verſtehen die Menſchen ſelber alt und klug geworden ſein müſſen. Je näher Fauſt ſeinem in der antiken Helena verkörperten Ideale des Schönen-Guten rückt, deſto mehr entfernt er ſich innerlich von dem alten „Gefährten“, der naturgemäß unter der Sonne Griechenlands aus einem Vertreter des Chriſtlich-Böſen zum Repräſentanten des Heidniſch-Häßlichen geworden iſt. Das Klaſſiſche, das Goethe ſo oft, in Sprüchen und Geſprächen, auch das „Geſunde“ genannt hat, entzieht dem romantiſchen Teufel gewiſſermaßen den Boden unter den Füßen und macht ſeine alten Künſte kraftlos, während ſein vermeintliches Opfer hier Antäus gleich ins Heldenhafte wächſt. Erſt nach der Rückkehr in nordiſche Lande, in den beiden letzten Akten, gerät Mephiſtopheles wieder in ſein altes Element und verſucht an dem entzauberten, aber durch Helenas Berührung geweihten, in den Krieg mit den Menſchen und in den Kampf mit den Elementen verſtrickten Fauſt ſeine hölliſchen Mittel. Doch wirkungslos prallen ſie an dem Geſundeten und Gereiften und nur ſcheinbar der letzten Hybris, der Überhebung über die Unſchuld und

das Recht des wehrlosen Greisenpaares, Verfallenen ab. Die Straße, die der Teufel den Knecht Gottes sacht zu führen wähnte, geht wider seinen bösen Willen kraft der gütigen Vorsehung, deren Werkzeug er ist, über den geistig-idealen Weg zum Heroentum des schönsten aller Völker in himmlische Gefilde. Mephistos Macht ist durch Fausts eingeborenen Höhenflug in Sphären, die der Herrschaft des Satans entzogen sind, schon gebrochen, er reizt und wirkt und schafft schon längst nicht mehr als der Teufel, der er einstens war, und ist weit mehr der Getriebene als der Treibende, der Geschobene als der Schiebende, bevor der Held der Tragödie in seinem letzten Erdenkampfe und Irrtum, im Streite mit dem Dämon der „Sorge", der ihn nochmals verwirren und umdüstern möchte, die Magie von seinem Pfade mit klarem Entschlusse entfernt und sich damit, endgültig von seinem zaubrischen Blutsvertragsgenossen scheidet.

So darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn die bissige, keifende, schadenfrohe Phorkyas in Arkadiens seliger Liebeswelt umschlägt zur Vertrauten der geheimen Freuden des idyllischen Paares, zur Beschützerin seines Friedens, zur Verkünderin seines ehelichen Glücks und gesegneten Bundes. Was die also Hochgeehrte dem Chore zu berichten hat, dem „jungen Volk", den „Mädchen", „Kindern", „Unerfahrenen", wie die ehedem so Böse nunmehr liebreich die Neugierigen nennt, ist der Wunder größtes. In ernsten Trimetern beginnt die Alte ihre Rede, um sodann auf die dringenden, in Trochäen sich bewegenden Fragen des Chores mit den gleichen, lebhaften Rhythmen zu antworten. Ein köstliches Bild, eines der humorvollsten, das der schalkhafte Dichtergreis gewiß selber schmunzelnd belächelt hat, schafft den Übergang zum Thema: Mephisto-Phorkyas, die Liebeswächterin, sucht züchtig und verschämt während der Schäferstunde des hohen Paares nach heilsamen Kräutern, „kundig aller Wirksamkeiten". Die pharmazeutische Befähigung des Teufels, des Lehrers der Zaubervettel in der Hexenküche, ist gewahrt, und was in der Kaiserpfalz einst physicien de la cour geheißen,

ist in Arkadiens Liebesgarten, im Lande Chirons zum Wurzelweib geworden. So folgerichtig und einheitlich schaut Goethe, trotz aller Überraschungen seiner sprudelnden Phantasie, seine Gestalten.

Märchenhaft ist alles, was und wie es die Phorkyas den aufhorchenden Mädchen erzählt. In dem Wunderland, wozu sich die Grotten nach innen weiten und vertiefen, ereignet sich etwas Fabelhaftes: Soeben in Minne mit Faust vereinigt, entspringt dem Schoß der Helena ein Knabe, hüpft zwischen dem Elternpaare hin und her, betritt den Boden, wird in die Luft geschnellt, bei jedem Sprunge höher und höher, bis zu den Felsen, wo er, einem Balle gleich, von Kante zu Kante sich schwingt, zum Entsetzen von Mutter und Vater, die ihn vergeblich mahnen, vom Fluge abzustehen und, wie Antäus, auf der Erde zu bleiben. „Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Tierheit", ist der Wunderknabe erschienen. Plötzlich verschwindet er zum Jammer der Mutter, vor den ängstlichen Blicken der Erzählerin in der Spalte einer Schlucht, doch nur, um alsbald wieder emporzutauchen, angetan jetzt mit blumenstreifigem Gewande, Quasten und Binden und, wie ein kleiner Phöbus, eine goldene Leier in der Hand. So stand er, einen glänzenden Flammenschein ums Haupt, am Abgrunde mit rhythmisch bewegtem Körper, nunmehr zum Entzücken der Eltern und von der Phorkyas begeistert besungen als „künftiger Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien Durch die Glieder sich bewegen".

Wer ist dieses Wesen, auf das die zur poetischen Verkünderin des schönen Wunders umgewandelte Phorkyas ihre Zuhörerinnen vorbereitet? Was bedeutet diese seltsame Erscheinung? Denn ohne weiteres läßt sich aus ihrer, aller Wirklichkeit und Ursächlichkeit spottenden Eigenart verstehen, daß sie nichts an sich selbst ist, sondern über sich hinausweist, daß sie keine menschliche, sondern eine allegorische Gestalt ist.

So hat Goethe selbst das Kind des Faust und der Helena, den Euphorion, erklärt. Wohl stammt das Motiv aus der

alten Legende, von Justus, dem hellseherischen Sohne des Erzzauberers, den dieser mit der schönen Konkubine aus Grácia erzeugte, wohl trägt Goethes Wunderknabe seinen Namen von dem Sprossen der gespenstigen Verbindung des Achilleus mit der Jugendgeliebten, die beide, dem Hades entstiegen, auf der Insel Leuke miteinander schlossen. Aber nur diese ganz äußerlichen Bezüge verwertet der deutsche Dichter für seine neue Figur. Bei Goethe ist Euphorion ein Symbol: er bedeutet die Poesie, die aus der Ehe zwischen dem germanischen Ritter und der griechischen Heroine entspringt, dem Bunde des klassischen und romantischen Geistes, die ja beide hier, im Helenaakte, nach des Dichters eigenen Worten „eine Art von Ausgleichung finden" sollten. Schon im Maskenzug der Mummenschanz sollte der Knabe Lenker, der, wie Goethe ausdrücklich erklärte, mit Euphorion identisch sei, und der sich selbst als die verschwenderische Poesie bezeichnet, den Namen des Euphorion tragen; aber später tilgte der Dichter diese Übereinstimmung, weil der geistige Sohn Fausts und Helenas einen bestimmteren Charakter zeigen mußte als ein allgemeines Sinnbild der Poesie, und so spukt der Knabe Lenker, der Sohn, an dem Plutus-Faust sein Wohlgefallen hat, nur dem eigentlichen Sprößling des Helden vor. Jetzt erleuchtet sich die Erzählung der Phorkyas Zug für Zug: das phantastische Springen des nackten Genius, des ungezügelten Naturkindes, das aus dem Boden seine besten Kräfte saugen soll, ohne sich im Fluge nach himmlischen Höhen selbst zu verlieren, der ganze dichterische Übermut des kleinen Apoll, um den die Aureole höchster Geistesgewalt flammt.

Phorkyas hat von Euphorions Geburt und Frühreife als einer unerhörten Wundererscheinung gesprochen. Dagegen verwahrt sich der Chor der Mädchen, die sich der Kreterin, obwohl diese von Antäus und Apollon weiß und selbst dichterische Anflüge genommen hat, an mythologischer Bildung und poetischem Verständnis weit überlegen fühlen. Sie sind in der arkadischen Ruhe und Sicherheit wieder selbstbewußt und keck ge-

worden und flicken nun der einst so Gefürchteten, da sie sich selbst so friedlich erweist, am Zeuge. Aus Hellas' reicher, uralter Sage wissen sie ein Märlein zu erzählen, an das die Kunde der Phorkyas nicht heranreicht, eine liebliche Lüge, an die sie aber fester glauben als an die Wahrheit einer gegenwärtigen Begebenheit, die nur ein trauriger Nachklang herrlicher, göttlicher Vergangenheit ist: die Mythe von der Geburt des Hermes, des listigen Sohnes der Maja, der sich, kaum zur Welt gebracht, seiner Hüllen entledigte und den Wärterinnen entwand, um alsobald allen Göttern ihre Attribute zu stehlen. Der Patron der Diebe und Schälke, der selbst dem Eros ein Bein stellte und der Venus beim Kosen den Gürtel raubte, ist ganz nach dem Geschmack der losen Dirnen. Dieser windige Gott stimmt völlig zur Sphäre und leichten Denkungsart der Mägde, und die Legende von dem Majasohne ist wohl das einzige Kapitel in der Bibel der sonst von keiner religiösen Überzeugung Beschwerten, an das sie glauben, weil es lustig und lehrreich ist. Mit dem Mythus, den der Chor in je zwei verschiedenen Strophen und Antistrophen behaglich ausspinnt, hat der Dichter einen ebenso anmutigen wie kunstreichen Übergang zum Auftritt des Euphorion geschaffen; denn nun umweht uns die zaubrische Luft des Märchens, die allein diese aus Morgenduft und Sonnenklarheit gewebte, dichterische Figur zu tragen vermag.

Aus der Höhle erklingt das Saitenspiel des Knaben, auf das alle, innig gerührt, lauschen. Und nun beginnt der melodramatische Teil des Aktes, der in Duetten und Terzetten sich ergehende, bald mit, bald ohne Chor erschallende Gesang der handelnden Personen. Phorkyas ist die erste, die auf die Klänge der Leier hin sich vernehmen läßt, in Tönen, die wir ihr nicht zutrauen würden, hätten wir nicht ihren begeisterten Bericht zuvor gehört. Wohl entspräche es der verständnislosen Feindin der Antike, wenn sie dem Chore die alten Götterfabeln verweist; aber welche Wandlung muß mit ihr vorgegangen sein,

der Gefühlloſen, der ehemals die kluge Sphinx verbot, vom „Herzen" zu ſprechen, wenn die lieblichen Klänge des Saitenſpieles ſie nun im Innerſten treffen, derart, daß ſie in lyriſchen Strophen die Forderung des neuen Dichters erhebt, es müſſe „von Herzen gehen, was auf Herzen wirken ſoll"! Phorkyas-Mephiſto ſpricht, wie der romantiſche Ritter zu ſeiner helleniſchen Schülerin, aus der Seele des Dichters, der ſeinen Fauſt dereinſt dem dürren Famulus die gleichen Worte ins Angeſicht ſchleudern ließ! Dann zieht ſich die Alte auf den Felſen zurück, um den Schauplatz vorerſt zu räumen. Auch die Mädchen ſind vom Hauch der wunderſamen Töne — ein Spiel der Lüfte, wie ſie es immer bleiben — ganz verändert; die alten Mythen ſind vergeſſen, aber die ſoeben vernommene Melodie empfinden ſie, rührſelig und ſchmachtend, nicht etwa, wie ſie der „Fürchterlichen" nachrufen, als ſchmeichleriſchen Sirenengeſang, ſondern als eine Muſik, die ſie, die Schatten, zu neuem Leben und in ihren toten Seelen das Glück eigenſten Gefühles erweckt, ſo daß ſie die Genüſſe der Welt entbehren zu können vermeinen. So tritt der geſchmückte Euphorion wie Orpheus unter die geiſterhafte Schar, von Helena und Fauſt begleitet. Der Muſenſohn bewegt und erregt nach ſeinem Takte das junge Völkchen wie die Eltern. Ihre Herzen werden ganz von ſeinem Liede geleitet. In ſeinem Weſen finden ſich Vater und Mutter vereint, und der Chor preiſt ergriffen dieſes Bild der Harmonie, das die heilige Naturform des Familienlebens erneut. Aber dieſer göttliche Frieden, der die Gewähr ewiger Dauer in ſich tragen müßte, wird durch des Knaben unbändige Art geſtört. Nur ein Augenblick ungetrübter Freude iſt dem Elternpaare vergönnt, dann wandelt ſich das Idyll zur Tragödie.

Zwei verhängnisvolle Züge beſtimmen das Weſen des Knaben Euphorion, wie ſie auch den Charakter der Poeſie bilden: der geiſtige und der ſinnliche, beide in jugendlichem Übermaße. Sie drücken ſich unverkennbar ſchon, nach der Phorkyas Schilderung, in ſeinem Äußeren aus, in ſeiner Erſcheinung als

faunenartiger Genius. Sie machen ſich geltend als Drang nach aufwärts und als Trieb zum Leben. „Ohne Flügel“ iſt der eine, „ohne Tierheit“ der andere. Euphorion iſt weder ein himmliſches noch ein elementares Weſen, weder Gott noch Faun; aber er nähert ſich beiden durch die Miſchung ſeiner geiſtig-ſinnlichen Natur. Dieſes genial-erotiſche Geſchöpf iſt die Frucht des Bundes von Fauſt und Helena. Die zwei Seelen des deutſchen Titanen, die ſich voneinander trennen wollten, die nach den Gefilden hoher Ahnen ſtrebende Sehnſucht und die an die Welt ſich klammernde, derbe Liebesluſt, ſind in Euphorion durch die mütterliche Mitgift des griechiſchen Schönheitsideals derart verſchmolzen, daß die geiſtige Natur ſich nur in der ſinnlichen auswirken kann, und daß dieſe durch jene gehoben wird; aber ſo geſteigert, ſo übermächtig iſt dieſer zwiefache Drang, daß er die menſchlichen Grenzen verläßt, die tragiſche Hybris in ſich ſchließt und ſeinen Träger verzehrt. Der Genius ohne Flügel will ſich in die Lüfte erheben, ſein liebedürſtiger Leib will „nicht länger am Boden ſtocken“, an den er doch gebunden iſt, und ſo geht der junge Titan an ſeinen „überlebendigen“ Trieben zugrunde. Der kummervoll mahnende Zuruf des zum idylliſchen Frieden, zum beruhigten Schönheitsgenuß gelangten Elternpaares, das: „Nur mäßig! mäßig!“ des Fauſt und das „Bändige! bändige!“ der Helena verhallt machtlos vor dem ſtürmiſchen Aufwärtsdrang und der wilden Jagd des ihrer Gewalt und Sphäre entronnenen Sohnes.

Mit feinſter Kunſt hat Goethe den feurigen Sproſſen des heroiſchen Liebespaares, der alle Zeichen dieſer geiſtigen Abſtammung an der freien und kühnen Stirne trägt, allmählich zum unperſönlichen Sinnbild, zur ätheriſchen Allegorie der Poeſie verflüchtigt. Sogleich bei ſeiner Geburt vollendet, wie Hermes und Athene, ein kleiner Phöbus mit der Leier in der Hand, ſchmiegt er ſich zu Anfang zärtlich in den beglückten Dreiverein, dann ſchlingt er ſich in den Chor der Mädchen und zieht ſie, rhythmiſch bewegt, zu Tanz und Geſange fort, in

„künstlichem Reihn", zum Entzücken der Mutter, zum sinnlichen Verlangen der wieder zum Lebensgenusse entflammten Choretiden, die das „schöne Bild" umarmen möchten, um hierauf mit ihnen über Stock und Stein zu jagen, sich die wildeste der Dirnen zu haschen und die Widerstrebende an sich zu pressen. Die Szene ist orgiastisch geworden. In dem Knaben ist der Eros zu voller Glut erwacht, an der seine sich sträubende Beute — wie einst das Gold in der Hand seines Vorläufers, des Knaben Lenker — sich zur Flamme entzündet und auflodert, den ungestümen Jäger mit sich lockend, in die Höhe und in die Tiefe. Das Feuer, das sich und andere verzehrt, ist nun sein Spielzeug wie sein Symbol geworden. Die Glut der Begeisterung hat ihn ergriffen und trägt ihn von Gipfel zu Gipfel.

Immer höher muß ich steigen,
Immer weiter muß ich schaun —

so ruft schon die Poesie aus ihm, der mutig aufwärts strebende und hell um sich blickende Dichtergeist. Und nicht der friedliche, wozu der ängstliche, warnende Chor ihn bewegen will, nicht der am Hoffnungsglück beruhigter, idyllischer Menschen sich labende, sondern der kriegerische, der nach Taten dürstet. Von seiner hohen Warte aus, inmitten der griechischen Insel, besingt er den unveränderten Freiheitsdrang und Opfermut ihrer Bewohner und gesellt sich, nach Ruhm lechzend, im Geiste den Tapferen zu, die Gut und Blut gegen die Feinde verteidigen. Schon hört er die Geschütze auf dem Meere donnern, sieht den Staub der kämpfenden Heere in den Tälern, da wird der Drang, Not und Gefahr mit den Freiheitskämpfern zu teilen, übermächtig in ihm, er wirft sich, im Wahne fliegen zu können, in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ein Lichtschweif zieht nach, dann stürzt er, ein anderer Ikarus, entseelt, unter dem Jammer des Chores, als schöner Jüngling, zu dem er während seines Heldengesanges aufgeblüht ist, zu der Eltern Füßen. Ihrer verzweifelten Klage

antwortet aus der Tiefe Euphorions Ruf an die Mutter, ihn im düsteren Reiche nicht allein zu lassen.

Wenn Goethe von Euphorion gesagt hat, daß in ihm die Poesie personifiziert sei, „die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist", so gewahrt man deutlich, daß diese allegorische Figur wiederum eine Wandlung durchlaufen hat; denn die jugendschöne Gestalt, die da in Hellas sich an einem Befreiungskriege beteiligen möchte, hat in ihrer Aufwärtsentwickelung jenen allgemeinen Charakter abgestreift und ganz bestimmte Züge angenommen. Diese heilige, himmelan steigende Poesie, der schönste Stern, der im Glanze des Harnischs, strahlend wie Erz und Stahl, dem Chore erscheint, bezeichnet kein bloßes Sinnbild mehr, sondern eine geschichtliche Persönlichkeit. „Man glaubt in dem Toten", so bemerkt der Dichter nach dem Absturz des Euphorion, „eine bekannte Gestalt zu erblicken; doch das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen." Mit unendlicher Zartheit und tiefster, poetischer Empfindung schafft Goethe hier einen Übergang für ein eigenstes Erlebnis, für ein historisches Ereignis, zur Erinnerung an einen großen Zeitgenossen und zur Verewigung seines Gedächtnisses. Die Symbolik des Vorganges, der ätherische Zauber und Duft der Phantasmagorie ist völlig gewahrt in diesem meteorhaften Auf- und Niedertauchen des Wunderjünglings, den die Geistesflamme der Genialität wie ein Heiligenschein umleuchtet und dessen Körper nur der flüchtige Träger einer ewigen Kraft ist, die in die himmlischen Regionen zurückkehrt, von denen sie gekommen ist. Diese absolute Vergeistigung und reine Idealisierung des Euphorion birgt die überzeugende Möglichkeit, seine empirische Erscheinung, seine irdische Hülle auch einem anderen zu leihen, der kometenartig, wie er selbst, am Himmel Griechenlands vorüberzog und verglühte; aber so schleierhaft vollzieht der Dichter die Metamorphose, daß er sie ganz in das subjektive Empfinden

der beteiligten Zuschauer verlegt, die nur „glauben", in dem rasch verschwindenden Körper des Entseelten eine „bekannte Gestalt" zu sehen, der nun auch der eingelegte Trauergesang der — nach Goethes eigenen Worten — hier ganz aus ihrer antiken, naiven Rolle fallenden Trojanerinnen gilt.

Die Gestalt, der die reflektierenden, ernsten Mädchen die Nänie singen, ist kein anderer als Lord Byron. So, wie Goethe seine „Helena" betrachtete, als ein Erlebnis im höchsten Sinne, als eine tragische Dichtung, die mit Trojas Fall beginnt und mit der Einnahme Missolunghis endet, als eine Phatasmagorie, in der diese dreitausend Jahre eine zeitliche Einheit bilden, kann diese Apotheose Byrons nicht mehr überraschen. Dieses rührende Denkmal der Pietät des greisen Faustdichters für den von ihm bewunderten, kongenialen Briten, der in der Blüte und Kraft seiner Jahre den Heldentod für Griechenlands Befreiung starb, mutet in dem Zaubergarten Arkadiens an, wie wenn uns in einem lieblichen Park mit einem Male die Statue eines Heroen oder ein Tempel des Ruhmes vor Augen steht, Monumente, die den inneren Sinn aufrufen und ihn, inmitten einer dem Gegenwartsgenusse gewidmeten Umgebung, zwingen, über eine bedeutsame Erscheinung der Vergangenheit nachzudenken. Die Verherrlichung des englischen Dichter-Kämpfers an dieser Stelle ist so geistvoll, so beziehungsreich, daß alles Gerede über die Willkür Goethes, über die in der bald allegorischen, bald geschichtlichen Figur Euphorion-Byrons vereinigten Widersprüche an der Schönheit und Tiefe dieser monumentalen Glorifikation zerschellt. Niemals hat ein Dichter einem anderen ein erhabeneres Denkmal innerhalb einer großen Dichtung gesetzt, niemals war eine solche Huldigung mit ihrem Schauplatze organischer verbunden. Aus persönlichen und sachlichen Gründen fühlte sich Goethe dazu gedrängt.

Aus dem ursprünglichen Euphorion, dem Kinde germanischer Kraft und griechischer Schönheit, das sofort nach seiner Geburt tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft teilt, dann, der

fernen Musik folgend, die verbotene Grenze eines Baches überschreitet, sich unter die tanzenden Landleute und Soldaten mischt und nach blutigen Raufhändeln durch ein geweihtes Schwert erschlagen wird, aus dieser magischen Erscheinung der ersten, fratzenhaften Konzeption ward nach der „Erfüllung der Zeiten", in der Epoche der hellenischen Befreiungskämpfe die allegorische Figur des Wunderknaben, der die Dichtkunst in ihrer jüngsten Phase und reinsten Potenz versinnbildlichen sollte.

Zu diesem Ziele verhalf Goethen die Erscheinung Byrons, dessen Wesen und Ende sich wunderbar mit jenem früheren Entwurfe verknüpfte. „Ich hatte den Schluß" [der Helena], so erklärte Goethe am 5. Juli 1827 seinem Eckermann, „früher ganz anders im Sinne ... dann brachte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolunghi, und ich ließ gern alles übrige fahren. Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen, als ihn, der ohne Frage als das größte poetische Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrunde ging."

Seit dem Jahre 1816, wo er den „Korsar" und „Lara" las, trat Goethes Anteil an Byrons Persönlichkeit und Werken, die ihn bis dahin „durch hypochondrische Leidenschaft und Selbsthaß abgestoßen" hatten und von seiner Muse völlig zu entfernen drohten, immer entschiedener hervor. Es wurde ihm zur Gewohnheit, sich mit diesem „außerordentlichen Geiste" zu beschäftigen. „Die wunderbarste Erscheinung" war ihm sein Trauerspiel „Manfred", das er von einem jungen Amerikaner im Jahr 1817 zum Geschenk erhielt und zum Gegenstand einer Kritik machte, wie er auch zwei Stücke daraus, den Monolog und Bannfluch, übersetzte. Goethe war — trotz Byrons späterem Protest — der Meinung, daß der geistreiche Dichter seinen

Faust in sich aufgenommen und daraus hypochondrisch die seltsamste Nahrung gezogen habe, derart, daß er die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzte — eine Umbildung, die Goethes höchste Bewunderung hervorrief, wenn ihm auch „die düstere Glut einer grenzenlosen, reichen Verzweiflung am Ende lästig" ward. Nicht minder fesselte ihn sein „Don Juan", als ein „grenzenlos-geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich sich in die Tiefen süßester Neigung versenkend", das ihn zu einer ausführlichen Besprechung veranlaßte und, trotz des Gefühles, etwas Unmögliches zu unternehmen, zur Übertragung einer kleinen Partie bewog. Auch das Mysterium „Cain", das sein Erstaunen und Bewundern hervorrief, regte ihn zu einer öffentlichen Betrachtung an. In seinen Tagebüchern und Gesprächen kommt er auf „Marino Faliero", „Sardanapal" und „Werner" zu reden und in „The deformed transformed" reißt ihn ein von Eckermann zitiertes Wort des Teufels zu der Äußerung hin, das sei ebenso groß und frei als sein Mephistopheles irgend etwas gesagt habe.

Sofort nach der ersten Bekanntschaft mit Byrons Gedichten trat bei Goethe ein lebhaftes Interesse für die ungewöhnliche Persönlichkeit des Lords hervor und er erkundigte sich bereits am 4. Juni 1816 bei Eichstädt nach der Lebensgeschichte und dem Charakter des „wundersamen Mannes", dessen seltsames Wesen ihm aus seinem „wilden und doch geregelten Talente" hervorleuchtete. Mit der Zeit traten beide Dichter in unmittelbare Beziehung. Goethes Bemühung um die Erkenntnis der individuellen und poetischen Eigenart Byrons, für deren Berechnung jeder Maßstab fehlte, blieben dem Engländer nicht unbekannt. Nachdem er dem deutschen Dichtergreis wiederholt durch Reisende Grüße gesandt hatte, beglückte er ihn durch die höchst ehrenvolle, in den schmeichelhaftesten Ausdrücken verfaßte Widmung des Trauerspiels „Sardanapal", der bald darauf die nicht minder bewundernde Dedikation des „Werner" folgte.

Im Frühjahr 1823 erreichte den Alten in Weimar eine eigenhändige Zuschrift Byrons aus Genua, die jener mit dem schönen, von tiefer Sympathie erfüllten Sonette: „Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern — Vom Süden her und bringt uns frohe Stunden" erwiderte. Aber schon traf es den Lord nicht mehr in Genua. Das Gerücht, das Goethes poetischen Gruß beschleunigt hatte, Byron „werde seinen großen Sinn, seine mannichfaltigen Kräfte an erhaben-gefährliche Taten über Meer verwenden", bewahrheitete sich: der kühne, heroische Dichter hatte sich nach Griechenland eingeschifft, das er schon im Jahre 1809 mit seinem Freunde Hobhouse in jugendlicher Begeisterung besucht hatte, wurde jedoch durch Stürme nach Livorno zurückgeschlagen, wo er Goethes herzliche Botschaft gerade noch empfing, um sie im Augenblicke seiner Abfahrt, am 24. Juli 1823, mit einem reinen, schön gefühlten Blatt erwidern zu können.

Im Januar des nächsten Jahres kam er, nach längerem Aufenthalt in Kephallenia, in Missolunghi an, bildete auf eigene Kosten eine Brigade von 500 Sulioten, um sich am Freiheitskampf gegen die Türken zu beteiligen, starb aber nach einem Fieberanfall, den er sich auf einem Ritt bei Regenwetter zugezogen hatte, am 19. April 1824 in der genannten Stadt, von ganz Griechenland — auch in einer offiziellen, 21 Tage währenden Trauer — beklagt. Sein Tod, den er am 23. Mai erfuhr, machte auch auf Goethe den tiefsten Eindruck, und schon am 16. Juli widmete ihm der erschütterte Greis einen Nachruf: „Mein Lebensverhältnis zu Byron", das er für Medwins Buch „Journal of the conversations of Lord Byron" verfaßte. Bis weit in das nächste Jahr hinein hielt Goethes Teilnahme an Byrons Schicksal und sein Interesse für den genialen Poeten ungeschwächt an, und er ließ sich, wie die langen Gespräche mit Eckermann bezeugen, keine wichtige Stimme über den Dichterhelden (so auch nicht das Buch des Majors Parry) entgehen, an die er nicht seine tiefgehenden Bemerkungen geknüpft hätte. „Der schönste

Stern des dichteriſchen Jahrhunderts iſt untergegangen, den Hinterlaſſenen bleibt es Pflicht, ſein unauslöſchliches Andenken immer friſch in großen und kleinen Kreiſen zu erhalten," ſo lautet es von dem „Ungebändigten" in einem Entwurfe Goethes, den er noch im Todesjahre Byrons verfaßte. Es ſind Ausdrücke, die an Euphorions Erſcheinung erinnern, der Geſtalt, in der Goethes Liebe und Pflichtgefühl gegenüber dem großen Toten ihre glänzendſte Verkörperung fanden. Sein letztes Zeugnis für Byrons fortdauernde Wirkung, worin nochmals die glühende Begeiſterung des Greiſes für den todesmutigen Griechenfreund aufflammt, iſt der (im Jahre 1829 zuerſt veröffentlichte) Hymnus, der mit der Strophe anhebt:

Stark von Fauſt, gewandt im Rat,
Liebt er die Hellenen;
Edles Wort und ſchöne Tat
Füllt ſein Aug' mit Tränen, . . .

und der mit den Worten ſchließt:

Laſſ't ihn der Hiſtoria,
Bändigt Euer Sehnen!
Ewig bleibt ihm Gloria,
Bleiben uns die Tränen.

Dieſe zugleich ſchwungvollen und wehmütigen Gedanken bilden auch das Thema des Trauergeſanges des Chores in der „Helena". Die Herzen der klagenden Mädchen eilen dem Jüngling ins Totenreich nach, indem ſie ihn um ſein Los beneiden, um das Schickſal des Helden-Dichters. Jedes ihrer Worte zaubert einen Zug der glänzenden Erſcheinung Byrons vor die Sinne, in der ſich verſchwenderiſch alle Vorzüge der Natur und des Glückes vereinigt hatten, ſeine hohe Abkunft, ſeine körperliche Kraft und Schönheit, ſeinen unbezwinglichen Mut, ſeine Geiſtesfülle, ſeinen weltdurchdringenden Scharfblick, ſeine Sympathie mit jeder Herzensregung. Zumal in zwei Zeilen ſteht Byrons Leben und ſchöpferiſche Perſönlichkeit plaſtiſch vor uns:

Liebesglut der beſten Frauen
Und ein eigenſter Geſang.

Dann die tiefen Schatten in diesem sonnigen Gemälde: die unaufhaltsame Verstrickung des zum Erdenglück Geborenen in sein Verhängnis, verschuldet durch seine zuchtlose Willkür und Selbstherrlichkeit, die Züge, die sein — im Sinne der Antike — tragisches Geschick besiegelten, das jedoch durch seine letzte Tat die verklärende Weihe empfing. Das Mißlingen dieser idealen Unternehmung stimmt den Chor zu einer höchsten, allgemeinen Betrachtung der Niederlage eines ganzen Volkes, des Schicksals Griechenlands, dessen Erhebung nach dem Fall Missolunghis gescheitert war. Er überschaut damit nochmals die dreitausendjährige Zeitspanne, in der sich die Phantasmagorie der Helenatragödie bewegt, das Auf- und Abwogen des Glückes einer Nation, des immer wechselnden Schauspieles, das aber seine tröstliche Versöhnung in der Unerschöpflichkeit der Naturkraft, des Bodens findet, dem stets wieder neue Helden und mit ihnen auch neue Freiheitslieder entsprießen. Dieser Schluß des Trauergesanges, der an die Klage und Mahnung des unsichtbaren Geisterchores nach Faustens Verfluchung der Welt erinnert, auf einen neuen Lebenslauf neue Lieder ertönen zu lassen, gewinnt seinen deutlichen, bestimmten Hintergrund in der heroischen Lyrik, die zur Zeit des hellenischen Befreiungskrieges wieder erwachte, in den „neugriechisch-epirotischen Heldenliedern", die den Faustdichter zum Interpreten der patriotischen Gefühle des unterdrückten Griechenvolkes werden ließen. So mischen sich in die Totenklage des Chores überall die persönlichen Erlebnisse und Empfindungen des Philhellenen Goethe.

Mit der Nänie endigt der opernhafte Teil des Aktes, das romantische Element hört auf, und die antiken Versmaße treten nach dem Verschwinden Euphorions bis zum Schluß in ihre Rechte. Mit dem Tod des Sohnes ist das kurze, arkadische Glück des Liebespaares, der schöne Traum eines göttlichen Idylls zu Ende. Helenas Wiedergeburt hat ihren Zweck erfüllt, ihr Dasein ist leer geworden. Ohne Euphorion, das Ziel und Band ihrer Liebe, hat die Ehe der mythologischen Frau mit dem

deutschen Ritter keinen Sinn und keine Berechtigung mehr. Ihr Schattenleben ist verwirkt. Mit ergreifender Wahrheit und tiefster Empfindung läßt der Dichter Helena selbst ihres Loses sich bewußt werden. Indem sie sich an Faust wendet, beklagt sie ebenso das Schicksal ihres Kindes wie das ihrige. Ihre Trauer gilt der schmerzlichsten Tragödie des Lebens, dem ewig erschütternden Thema, daß das Schöne sterben muß. Die Nänie der Thetis um Achill, das unendliche Wehe aller hohen, auserwählten Schmerzensmütter schwingt in Helenas Abschied mit, wenn sie sich nun, Faust zum letztenmal umfassend, Persephone in die Arme wirft und in das Totenreich zurückkehrt, dem sie zu einem letzten, flüchtigen Schattenglück entrissen war. Die erhabene Schönheit und poetische Vollendung dieses Vorgangs offenbart sich — im Gegensatz zu dem fratzenhaften Verschwinden des Schlafweibes der Legende und selbst zu dem früheren, magischen Ringmotive Goethes — in der weiteren, symbolischen Entwickelung der Szene, wonach Helenas Körperliches bei der Umarmung Fausts verschwindet und Kleid und Schleier in seinen Händen zurückbleiben.

Man kennt das einzigartige Bild aus der „Zueignung", das Gleichnis, worin Goethe für ewige Zeiten das Verhältnis seiner Poesie zum Leben ausgeprägt hat: die in Himmelshöhen verschwindende Muse überreicht dem Begnadeten „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit". Dieses Symbol, das der Dichter der „Geheimnisse" als Widmung an die Frau, die ihm einst alles bedeutete, in den ersten Weimarer Jahren schuf, hat er fast zwei Menschenalter später auf seine Helena übertragen. „Ihr Gewand bleibt in den Händen der Kraft, die es festzuhalten vermag", so erklärte Freifrau von Beaulieu dem greisen Goethe selbst, zu dessen inniger Freude, den sinnbildlichen Vorgang. Und wunderbar! Die Phorkyas, die nun wieder vom Felsen niedersteigt, ist es, die den Faust ermutigt, das Kleid der Griechin gegen die feindlichen Dämonen, die es in die Unterwelt zu reißen versuchen, zu verteidigen.

„Die Göttin iſt's nicht mehr, die du verlorſt, doch göttlich iſt's." Es iſt das Vermächtnis des alten Hellenentums an die deutſche Nachwelt, das hier der paradoxe Teufel verkündet. Nicht mehr die Göttin in ihrer leibhaftigen Gegenwart und ſinnlichen Schönheit gilt es feſtzuhalten, ſondern — als den von ihr zurückgelaſſenen Tröſter — ihren heiligen Geiſt, den der Fauſtdichter in den „urkanoniſchen Büchern ſeiner griechiſchen Altvordern verehrte". Alſo ſpricht Mephiſtopheles, auf dem Kothurne, voll des reinſten Pathos wie niemals wieder, den Fauſt ermahnend, ſich des himmliſchen Attributes zu bedienen und ſich von ihm „über alles Gemeine raſch am Äther hin tragen" zu laſſen, während er ſelbſt, bis auf ein Wiederſehen an weit entferntem Orte, zurückbleibt. Und in der Tat löſen ſich Helenens Gewande in Wolken auf, umgeben Fauſt, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber. An die Stelle des ſagenhaften, magiſchen Mantelfluges, den der Teufel leitet und teilt, iſt das hochſymboliſche Motiv des antiken Wolkenſchleiers getreten. Fauſt gleicht nicht mehr dem himmelſtürmenden Titanen des Oſtertags, der ſich einen Zaubermantel wünſchte, der Sonne nachzueilen, ſondern dem Dichter, der das duftige Geſchenk der Muſe mit ſtiller Seele nimmt: „Zum Wolkenbette wandelt ſich die Gruft."

Angeſichts der neuen, durch Helenas Schleier beflügelten Weltfahrt Fauſts ſtreicht Mephiſtopheles-Phorkyas die Segel, die fortwirkende Macht des Schönen wandelt den Böſen zum guten Ratgeber. Der Anblick und das Erlebnis griechiſcher Schönheit bewirkt nicht nur bei Fauſt, ſondern auch bei ſeinem hölliſchen Begleiter — wenn auch bei dieſem Dämon nur eine flüchtige — Reinigung, eine Katharſis. Das „Göttliche" der letzten Wundererſcheinung, Helenas lebendig gebliebener, aufwärts tragender Geiſt, zwingt nochmals den Teufel in ſeinen Bann. Aber kaum iſt das erhabene Bild ſeinen Blicken entſchwunden, ſo regt ſich ſeine wahre, verneinende Natur wieder. Der Tragödie des in die Lüfte zerflatterten Liebesbundes, deren Ende

ihn so pathetisch stimmte, folgt ein kleines Satyrspiel, das sich dem tiefbedeutsamen Symbole und Ernste der Erbschaft Helenas als ergötzliches Gegenstück anreiht. Phorkyas nimmt Euphorions Kleid, Mantel und Lyra von der Erde, tritt ins Proszenium, hebt die Exuvien, die zurückgelassene Ausrüstung des Dichterjünglings, in die Höhe und verspricht sie den Poeten, um ihnen mangels des Talentes wenigstens die Attribute der Zunft zu verleihen und unter ihnen durch diese Erisgabe Neid und Zank zu erwecken. Goethe selbst redet wieder einmal durch den Mund des dämonischen Schalksnarren, er, der seinen Kollegen der Mit- und Nachwelt humorvoll das zahme Xenion hinwarf:

Zupft mir am Mantel —
Laß't nur den Handel!
Ich werde wallen
Und laß' ihn fallen;
Wer ihn erwischet,
Der ist erfrischet.

Es ist der Eliasmantel, den jeder große Dichter für die kleinen Nachahmer bei seiner Himmelfahrt fallen läßt.

Während sich die Phorkyas an einer Säule des Proszeniums niederläßt — der Dichter wahrt, immer stilvoll, das monumentale Bild —, bleibt die Bühne den Choretiden und ihrer Führerin überlassen. Auch ihre Abschiedsstunde ist gekommen. Panthalis mahnt zum eiligen Aufbruch nach dem Hades, als folgsame Magd der Königin, die am Throne der unerforschlichen Persephone weile, begierig, ihr Schattenleben dort zu teilen und — bis ans Ende eine echt antik gesinnte Dienerin — erleichtert aufatmend, von dem Zauber der „altthessalischen Vettel" und dem verworrenen, sinnbetörenden Geräusch romantischer Töne befreit zu sein. Aber dieser Wunsch der ergebenen, Helenas Geschick bedingungslos sich aneignenden Griechin ist nicht nach dem Sinne der lebensdurstigen, flatterhaften Troerinnen. Piepsende Fledermäuse, wie die Seelen der elenden Freier der Penelope, erwartet sie im Totenreiche nicht das bevorzugte Los ihrer

Fürſtin, der Vertrauten Perſephones, ſondern das geſpenſtige, langweilige Daſein in der eintönigen Landſchaft des Orkus. „Tiefen Asphodeloswieſen, langgeſtreckten Pappeln, unfruchtbaren Haiden zugeſellt“ — das iſt keine verlockende Ausſicht für die lockeren Herzen, die da fragen: „Welchen Zeitvertreib haben wir?“ Unvergleichlich humorvoll und doch voll tiefen Ernſtes iſt der Gegenſatz zwiſchen dieſen ſchwanken Geiſtern und dem gefeſteten Gemüte der Panthalis. Turmhoch ſteht dieſe über den namenloſen, unedlen Schatten der Mägde; denn ſie iſt eine Perſönlichkeit. Sie hat ſich, trotz ihrer abhängigen Stellung zu ihrer Herrin, nach der ſie ſo heiß verlangt, zur geiſtigen, ſelbſtändigen Individualität durchgerungen, und, während jene bloß Naturweſen ſind und den Elementen angehören, Geſpenſter, die, wie eine ihrer Schweſtern, bei der Berührung mit Euphorion, in Flammen aufgehen, iſt ihr die ewige Fortdauer ihres Selbſt, die Seligkeit des Beharrens in ihrem Ich geſichert. Sie teilt mit den Großen durch ihre unentwegte Hingebung, durch die Erfüllung ihrer ſittlichen Pflicht die Unſterblichkeit.

Nicht nur Verdienſt, auch Treue wahrt uns die Perſon.

Mit dieſem großen, wahrhaft ſeelenvollen Wort, das uns ihre Geſtalt ſo rührend, teuer und unvergeßlich macht, verſchwindet die treue Panthalis in die Unterwelt, mit ihrer Fürſtin auf immer vereint. Der grandioſe, erhabene Gedanke der ruhmvollen Fortdauer der Perſönlichkeit verklärt das Ende der „Helena“ und arbeitet dem Schluß der ganzen Tragödie, der Himmelfahrt Fauſts, in hochbedeutſamer Weiſe vor. Nicht klanglos, wie das Gemeine, iſt Helena zur Unterwelt hinabgeſtiegen, iſt das Schöne vergangen, das Vollkommene geſtorben, ſondern im herrlichen Lied der Treue lebt der große Name der edel Geſinnten weiter. Das Problem der Unſterblichkeit, „jene große Frage nach unſerm zweiten Vaterland“, wie es in einem Gedicht aus der Zeit der Entſtehung des Helena-Aktes heißt, iſt hier, auf einer Vorſtufe, ſchon aufgeworfen und gelöſt: „Das Beſtändige der ird'ſchen Tage Verbürgt uns ewigen Beſtand.“

Tief wurzelt die Überzeugung, daß „die Gesinnung, die beständige, allein den Menschen dauerhaft mache", in Goethes Ethos, ja es bildete, wie er schon im Jahre 1781 an den Urfreund Knebel schrieb, „einen Artikel seines Glaubens, daß wir durch Standhaftigkeit und Treue in dem gegenwärtigen Zustande ganz allein der höheren Stufe eines folgenden wert und, sie zu betreten, fähig werden, es sey nun hier zeitlich oder dort ewig". Und in Wilhelm Meisters Lehrjahren erklärt der Dichter die Treue als „das Bestreben einer edlen Seele, einem Größeren gleich zu werden". So strahlen der Panthalis goldene Worte ihr Licht auf Helena, ihre Gebieterin und ihr Vorbild, zurück.

Ganz anders die wankelmütigen Choretiden. Sie sind seelenlose Geister, Gespenster ohne Namen und Gestalt, die — nach Goethes „Euphrosyne" — massenweis im Reiche Persephoneias umherschweben. Aber der Dichter läßt sie nicht in den Hades zurückkehren, sondern — ein Gedanke, auf den er sich „etwas zugute tat" — „sich auf der Oberfläche der Erde den Elementen zuwerfen". Die ewig lebendige Natur macht auf sie vollgültigen Anspruch, wie sie selbst es auch von ihr verlangen. So jauchzen sie bacchantisch dem Tageslicht, dem sie wiedergegeben sind, zu. Aber trotz dieser Metamorphose, die der Anschauung der Antike widerspricht, kleidet Goethe die den Elementen wieder angehörigen Flattergeister in helleniſches Gewand. Als Nymphen des Baumes, des Berges, der Quelle, der Weinberge schwärmen die Naturtrunkenen umher und im Taumel ihrer Trochäen verkünden sie schließlich eine Orgie, eine Feier des Dionysos, in der das Drama der „Helena" zu den alten Mysterien, woraus einst die antike Tragödie entstanden war, zurückkehrt. In diesem „Bacchanal", wie Goethe selbst einmal die korybantische Ausgelassenheit der Dreaden nennt, endet der erhabene Traum der zum letzten Liebesbunde wiedererweckten griechischen Schönheit. Die unsterbliche Natur triumphiert auf der Stätte des höchsten Kulturideales.

Als eine Phantasmagorie ist der Akt der „Helena", auch nachdem aus dem Zwischenspiel ein organischer Teil der ganzen Tragödie geworden, bestehen geblieben, als ein die Sinne bezauberndes und die Herzen erhebendes Scheinbild. Diese Illusion eines zum Leben zurückgekehrten Schattens der Antike zerstört der Dichter selbst in einem stummen Spiel, einer Pantomime. Nachdem der Vorhang gefallen ist, richtet sich die Phorkyas riesenhaft auf, tritt von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, wie Goethe höchst eigenartig bemerkt, „insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren". Die tragische Rolle des Teufels ist mit der klassisch-romantischen Phantasmagorie zu Ende, und er tritt wieder in seinen alten, eindeutigen, magischen Charakter zurück. Daß er epilogieren sollte, entspricht der Narrenaufgabe, die der Dichter ihm wiederholt, zu allen Zeiten zugedacht hat. Selbstverständlich aber hat Goethe niemals die ganz undramatische und lächerliche Eventualität, den Epilog nur im Bedürfnisfalle, sozusagen „auf Verlangen des Publikums" sprechen zu lassen, ernsthaft ins Auge gefaßt, sondern nur, nach Greisenart laut mit sich selber redend, einen Plan mit der sonderbaren Bemerkung verraten. Am 22. April 1827 hatte er mit seinem Sohne „über die Wirkung" der noch nicht veröffentlichten „Helena" gesprochen, deren romantische Hälfte dem Leser des Manuskriptes nicht lebendig geworden war, und in seinem Tagebuch notiert: „Ueber den Epilog dazu". Ob jedoch diese Notiz den Sinn hat, daß Goethe sich damals, nach dem Abschluß der „Helena" als eines selbständigen Zwischenspiels, mit dem Gedanken der Ausführung eines projektierten Epiloges trug oder daß er seinem Sohne nur die Bedeutung der szenarischen Glosse erklärt hatte, läßt sich nicht entscheiden. Sicherlich aber sollte der Epilog der Phorkyas, wie er uns in einem Bruchstück — Paralipomenon 176 W. A. — aufbewahrt ist, nicht an den Schluß des Aktes zu stehen kommen, sondern nach Fausts Vermählung mit Helena, vor Beginn des arkadischen Idylls ge-

sprochen werden, da er die Geburt und das Auftreten des Euphorion ankündigt und mit den prophetischen Worten schließt:

Gespenstisch spinnt der Dichtung Faden sich immer fort
Und reißt am Ende tragisch! alle seyd gegrüßt
Wo ihr mich wieder findet, werd es euch zur Lust.

In der Tat „kommentiert“ dieser Entwurf „das Stück“, und der Dichter mochte wohl an dessen Inhalt bei seiner Schlußbemerkung gedacht haben.

Vierter Akt

Hochgebirg

Die Vermählung mit Helena, der mit vollem Bewußtsein genossene Bund mit der antiken Schönheit, aus dem als leuchtendes Meteor die Poesie selbst emporstieg, bedeutet im Leben des titanischen Faust, des zum höchsten Dasein fort und fort strebenden Willensmenschen und Geisteskämpfers den Gipfel, wie auch diese Tragödie innerhalb der ganzen Handlung kulminiert. An der Seite der Heldenfrau und Göttin, im arkadischen Idyll, in dem reinen Kreise, worin Irdisches und Himmlisches zusammenfloß, ist Faust, gleich einem seiner griechischen Vorgänger, wie Achilleus, zum Helden und Halbgott geweiht. Seine Vereinigung mit Helena gereicht ihm nicht, wie dem Erzzauberer der alten Legende, zum letzten Verderben, sondern zur höchsten Läuterung. Sie liegt nicht auf dem Weg zur Hölle, sondern bahnt ihm den Pfad zum Himmel. Dieses erhabene Motiv, die Wandlung unseliger, sinnbetörender Minne zu einem die Seele kräftigenden, den Geist erweiternden und befreienden Liebesglück, floß aus Goethes reifster Weltanschauung und erwuchs auf seinem Lebens- und Höhenweg zum Griechentum. Helena, das Ideal des deutschen Ritters und nicht mehr — wie etwa Frau Venus für Tannhäuser — die Teufelinne, das ist der ureigenste Gedanke, die persönlichste Dichtertat Goethes. Flüchtig, wie stets das Schöne auf Erden, ist der Traum und Rausch dieser Tage mit ihrem hohen Sinn vorübergezogen, und dem verlassenen Faust bleibt nichts mehr als die Erinnerung an ein ewig entschwundenes Paradies. Das göttliche Erlebnis bedarf bei seiner Natur, bei diesem Geiste, der von dem Himmel nun den schönsten Stern, von der Erde die höchste Lust gefordert und erlangt hat, der tiefsten

Betrachtung. Und in der Tat finden wir ihn, wie zu Beginn der Tragödie, als sein erstes Liebesglück und -leid verklungen war, in der Umgebung wieder, die allein dieser Kontemplation entspricht, im Hochgebirge, dessen starre, zackige Felsengipfel, dolomitenhaft, gegenüber jener anmutigen Landschaft den Ernst der fortgeschrittenen Handlung bedeuten, in der tiefsten Einsamkeit, worin sich seine bewegte Seele sammeln und fassen muß.

Vorübergehend hatte der Dichter den Eingang des Aktes anders geplant: Eine Anrede des Mephistopheles an Faust, die beide zugleich auf ihren so verschieden gearteten Vehikeln eingetroffen, sollte ihn eröffnen oder ein „Paralogus", ein Nebenredner, der späterhin auch „Dolmetsch" genannt wird, sollte vom Proszenium aus den wunderbaren Vorgang dem Publikum erklären. Diese Projekte ließ Goethe mit gutem Bedacht und feinem Gefühle fallen und ersetzte sie durch Fausts Selbstgespräch, eines der schönsten der ganzen Dichtung, dessen Erhabenheit an den — durch ähnliche Stimmungen hervorgerufenen — Monolog in „Wald und Höhle" erinnert. Das große Erlebnis der Begegnung und Vereinigung mit der klassischen Schönheit mußte in der tiefbewegten Brust des Vereinsamten ein Echo finden, einen letzten, wehmütigen Nachhall, der nun auch in der hohen, ernsten Form jener verklungenen Welt, in Trimetern, ertönt. Zugleich in einer über alle Maßen ergreifenden und naturwahren Symbolik, die wiederum zeigt, in welch einziger Weise sich in dem greisen Dichter innere Gefühle und Gedanken mit äußeren, elementaren Vorgängen vermählen, wie er es immer noch versteht, das Einzelne zur allgemeinen Weihe zu rufen, um es in herrlichen Akkorden schlagen zu lassen.

Auch der Zauberer des Volksbuches hatte sich bei seinem Fluge über die Welt auf hohen Felsen und Bergen niedergelassen und hatte den Kaukasus betreten; aber mit ungläubigem Lächeln wehren wir die kindische Magie dieser Fahrt und die trockene und törichte Kosmographie, die uns der mittel-

alterlich-rohe Verfasser der Historia aufdrängen möchte, ab. Bei Goethe wird alles Wunder zum Gleichnis und Sinnbild. Helenas zurückgelassenes Kleid, das sich zur Wolke gewandelt hat, ist es, das Faust durch die Lüfte, über die Lande getragen hat, von Hellas wieder zur deutschen Heimat. Aus dieser ätherischen Hülle, die herbeizieht, sich anlehnt, sich auf eine vorstehende Platte herabsenkt und teilt, tritt Faust hervor. Und indem sie sich langsam von ihm löst, gibt er ihr, seinem „Tragewerk", wie er sie dankbar, fast als ein Lebendiges preist, den Abschied und blickt ihr voll Rührung nach. Geballt zieht sie nach Osten, dann formt sie sich vor dem bewundernden Auge zu einem göttergleichen Frauenbild, das sich auf sonnbeglänzten Pfühlen hinstreckt: Helena! Wie einst im Zauberspiegel, vor den trunkenen Blicken des Magus, der es nur wie im Nebel sah, taucht das Phantom nochmals auf und ruht sodann „gleich fernen Eisgebirgen formlos breit und aufgetürmt" am Horizonte — eine allerletzte, blendende Erinnerung an „flüchtiger Tage großen Sinn". Während Faust in den Aspekt versunken ist, umschwebt ein zarter, lichter Nebelstreif, der zurückgeblieben ist, seine Brust und Stirne, „erheiternd, kühl und schmeichelhaft", steigt höher und höher, „leicht und zaudernd", und fügt sich zusammen. Nur der Dichter selbst darf hier weitersprechen, so keusch und zart und innig sind die Worte des im Kern seines Wesens ergriffenen Faust:

Täuscht mich ein entzückend Bild
Als jugendherstes, längstentbehrtes, höchstes Gut?
Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf,
Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

Gretchen! Ihr süßes, unvergessenes Bild ist es, das, im Gegensatz zur hehren Gestalt der Helena, hier vor ihm aufsteigt.

Unausgesprochen bleibt der teure Name, den nur ein früheres Schema erwähnt: „Die Wolke steigt halb als Helena nach Südosten, halb als Gretchen nach Nordwesten."

Niemals ist Naturbeobachtung zu schönerer Poesie gediehen als in dieser Vision Fausts. Was Goethes Auge so eifrig am Himmel verfolgte, die Wolkenstudien, die er betrieb und im Anschluß an Luke Howards Forschungen in Vers und Prosa niederlegte, was er zumal als „Cumulus" und „Cirrus" beschrieben und besungen hat:

... Steht Wolke hoch, zum Herrlichsten geballt,
Verkündet, festgebildet, Machtgewalt ...

Doch immer höher steigt der edle Drang!
Erlösung ist ein himmlisch-leichter Zwang.
Ein Aufgehäuftes, flockig löst sich's auf,
Wie Schäflein trippelnd, leicht gekämmt zu Hauf
. . . . . .

all dieses wird dem Faustdichter hier zum *inneren* Gesichte. „Aurorens Liebe", so wird die Gretchens hier umschrieben, jene „erste Liebe", von der die „Zueignung" spricht, wird von der zarteren, duftigeren Wolke mit heraufgebracht, und dieses höchste Gut verdrängt das andere, gewaltigere und zieht Faustens Bestes mit sich fort: Seine *Erlösung* durch die Jugendgeliebte, seine Himmelfahrt wird in dieser unvergleichlichen Symbolik vorgeahnt.

Man kann sich Goethes Dichtung an dieser erschütternden Stelle nicht *persönlich* genug vorstellen. Welche Erinnerungen mochten den Zweiundachtzigjährigen bestürmen, als er in diesen Versen das erste, wahre Liebesglück nochmals wie ferne, rosige Lämmerwölkchen am weiten Horizonte seines von Frauengunst so reich durchsonnten Lebens aufglänzen sah! Auf keine andere Erscheinung deuten seine Worte so bestimmt, so unverhohlen hin als auf *Friederikens* seelenvolle Anmut, von der er so vieles in Gretchens holdes Wesen gemischt hat. Wie innig sich in dem mystischen Greis naturwissenschaftliche Erfahrungen

und teuerste Lebenserinnerungen durchdrangen, hatte er acht Jahre zuvor bezeugt, als ihm der Bonner Philologe Ferdinand Näke von einer Wallfahrt nach Sesenheim berichtete und Goethe in seiner Erwiderung die stets aufs neue heraufbeschworene Erscheinung Friederikens unter den Gesichtspunkt „wiederholter Spiegelungen" rückte, eines aus der Entoptik hergenommenen Symbols, das ausdrücken sollte, wie das Vergangene — gleich einem von Spiegel zu Spiegel geworfenen und dadurch nicht etwa verbleichenden, sondern sich erst recht entzündenden Bilde — nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporgesteigert werde. So ist auch Gretchens Gestalt, die sich aus dem Kleid der göttlich-heroischen Liebe, aus der „antiken" Wolke, losgelöst hat, zu einer erhöhten Bedeutung gelangt und schwebt dem Freunde auf seinem künftigen Wege als der reine Stern voran, der ihn zu sich zieht.

Wiederum werden wir an „Wald und Höhle" gemahnt, wenn nun nach der hohen Intuition dieser Betrachtungen, in der Einsamkeit der Hochgebirgswelt Mephistopheles, der Verführer, zu Faust tritt und ihm, wie einst, seinen erhabenen Aufenthalt vergällt. In Siebenmeilenstiefeln ist der Teufel der Wolke nachgeeilt, die nun, nachdem er ihnen entstiegen ist, eilig weiterschreiten — ein humoristisches Motiv, das der Dichter in prächtigem Kontraste zu Faustens klassischem Tragewerk der nordischen Natur des Dämons angepaßt hat und womit er zeigt, daß er nicht nur an der „Homerischen", sondern auch an der „Nibelungischen Tafel gesessen". Mephistopheles ist mit diesem mythischen Schuhwerke und Requisit der deutschen Märchendichtung in sein Ursprungsland, in das germanische Dunst- und Nebelreich und in die Schauer einer gestalt- und formlosen Natur zurückgeschritten. Und hier, im phantastischen Norden, auf diesem altromantischen Boden, worauf er heimisch ist, scheinen seine Kräfte wieder zu erstarken, seine Künste wieder aufzuleben. Wie der höllische Störenfried damals dem beglückten Einsiedler sein Schuhu- und Krötenleben in der Öde vorhielt,

so schilt er jetzt die Greuel des Ortes, wo er sich niedergelassen; aber der Zyniker des „Fragmentes" ist in der Tragödie zweitem Teile, mit seinem Dichter, ein anderer geworden. Er begründet seine Vorwürfe naturwissenschaftlich. Auch sein Ton ist nicht mehr kalt und frech, sondern überlegen und belehrend. Dieses gräßliche Gestein, so erklärt er, war einst der Grund der Hölle, und diese seine Teufelstheorie entwickelt nunmehr der große Fabulist, auf Fausts spöttische Bemerkung hin, in einer salbungsvollen Legende. Was er vorträgt, ist nichts anderes, als die Lehre von einem glühenden Erdinnern, dem Zentralfeuer der Vulkanisten, in ein mythisches Gewand gekleidet. Hinter diesen Bildern von den eingesperrten, hustenden und pustenden Teufeln, der von Schwefelstank und -säure explodierenden Erdkruste, aus deren heißer Gruft sich die bösen Geister befreiten und — gemäß Epheſ. 6, 12, wie der Dichter umschreibt und Riemers Randnotiz ausdrücklich feststellt — als Herren der Welt in die Luft entrannen, hinter dieser Anschauung von der Verkehrung des Untersten ins Oberste, worauf sich die „rechten Lehren" gründen sollen, lacht Goethes Ironie. Die Rolle des Revolutionärs, die dem Seismos in der Klassischen Walpurgnisnacht zufiel, wird von Mephistopheles hier weitergespielt, und nochmals macht sich der Dichter, diabolischer als zuvor, gegen seine wissenschaftlichen Gegner Luft, die er schon mit Zahmen Xenien bedacht hatte, die Plutonisten, die, wie Alexander von Humboldt, die liebe Welt geognostisch auf den Kopf stellten und Omega zum Alpha werden ließen oder nach dem Vorgang des Jesuitenpaters Kircher im Erdenspatium einen Feuer- und Wasserbehälter sich dachten.

Faust dagegen vertritt, wie der weise Thales, Goethes eigenen Standpunkt und spricht, wie jener, in edeln Worten des Dichters ruhige Verehrung des Unerforschlichen aus. Er fragt nicht Woher? und nicht Warum?, sondern hält sich, wie Goethe selbst, ans Weil, und zumal die ernsten Gebirge sind ihm, wie es in den „Wanderjahren" und in den Maximen

lautet, ſtumme Meiſter und machen ſchweigſame Schüler. Und gleich dem Dichter, dem Freunde ſtiller Entwickelung, der auch der Erde den reinen Bildungstrieb, die Kraft zutraute, ſich aus ſich ſelber auszubauen, verwirft er, der Schüler der beſonnenen Antike, maßvoll jene „tollen Strudeleien". Aber der Teufel bleibt feſt, ſchon aus Widerſpruchsgeiſt und — ſeines guten Rufes halber; denn für ihn iſt es „Ehrenpunkt", daß er bei der Schöpfung zugegen war. Was ſchiert ihn Fauſts Gerede, was deſſen Hohn auf teufliſche Naturbetrachtung, da er allein doch aus Erfahrung ſprechen kann! Und wie anſchaulich iſt ſeine Kosmogonie gegenüber der Ratloſigkeit der „Philoſophen"! Sofort rückt er dem Weltweiſen, der ſich, wie andere, ſchon darüber zu Schanden gedacht hat, das wuchtige Problem der erratiſchen Blöcke vor. Was Goethe, ſeiner Zeit voraneilend, ſchon in den „Wanderjahren" ausgeſprochen hatte, daß „in einem Zeitraum grimmiger Kälte, aus den höchſten Gebirgszügen auf weit ins Land hingeſenkten Gletſchern gleichſam Rutſchwege für ſchwere Urſteinmaſſen bereitet und dieſe auf glatter Bahn fern und ferner hinausgeſchoben" wurden, das belächelt der Kenner, der den Mythus vom Felſenſchmied und -ſchleuderer Moloch ſelbſt erlebt hat. Wie hoch erhaben ſind über den Verſtand der Verſtändigen die einfältigen Gemüter, die noch an die Wunder der Teufelsbrücken, Teufelsſteine, Teufelskanzeln glauben! Auch der Satan hat ſeine fromme Gemeinde, ſeine Wanderer und Wallfahrer, die auf ihrer „Glaubenskrücke" zu ihm pilgern.

Jedes Wort des theoretiſchen Geſprächs, das Mephiſtopheles fallen läßt, iſt geiſtreicher Spott auf Wiſſenſchaft und Religion, auf Sitte und Ordnung. Triumphierend blickt er ſich auf der Stätte des Tumultes und des Unſinns um und hält dem Genoſſen ſein ecce signum!, das Kennzeichen chaotiſcher Trümmer entgegen. Dann aber geht er vorſichtig zu einer praktiſchen Frage über, die er wiederum in bibliſche Form kleidet. Stilvoll, wie immer, und großartig in ſeiner

grotesken Gebärde, fühlt er sich ganz als den Satanas der Tradition und forscht nach Fausts Gelüsten, die ihn etwa während seines Fluges über Land und Meer beschlichen, den „Ungenügsamen" erinnernd an „die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten". Der alte, große Feind und Versucher, wie er dem Dichter des „Ewigen Juden" schon nach Matthäus (4, 8) in seiner plastischsten Geste vorschwebte, ist wieder in Mephistopheles erwacht. Der Teufel hat sich wieder auf seinen Pakt besonnen und wagt einen neuen Vorstoß auf seinen Gefährten. Er tritt aus seiner bisherigen Begleiterrolle heraus und wird wieder zum anreizenden, tätigen Dämon. „Die Verbindung gelang mit der Hauptpartie", hatte der Dichter im Juli 1831, mitten in der Arbeit am vierten Akt, offenbar auf diese Stelle zielend, in sein Tagebuch geschrieben. Es ist einer der entscheidenden Punkte der Tragödie, eine Peripetie der Handlung oder, wie Goethe im Paralipomenon 179 sie mit deutschen Worten bezeichnet: die „Umwendung zum Besitz".

„Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt", hatte einst der Magus in seiner großen Verwünschung aller Erdengüter vor der Blutsverschreibung ausgerufen. Nun ist, nach dem Blendwerk so mancher Erscheinung, die sich an seine Sinne drängte und ihn den schmerzlichen Genuß des Lebens, den Taumel der Welt erfahren ließ, auch diese mächtige Versuchung an ihn herangetreten. Nicht etwa der Teufel hat sie bewirkt, so wenig als er ihn, wie der Satan den Sohn Gottes, auf einen hohen Berg geführt und die irdischen Reiche und Herrlichkeiten vor ihm ausgebreitet, sondern aus der Tiefe seiner eigenen Brust ist jenes Gelüste aufgestiegen. „Ein Großes zog mich an." So gewaltig, so innerlich empfunden ist das Neue, das Fausts Begierde erregt hat, daß er es dem Dämon nicht sofort offenbart, sondern es ihn erraten lassen will. Das Versteckspiel nimmt wieder ganz den Charakter der hohen Disputation an, wie ihn die ersten Gespräche zwischen den beiden aufzeigen, und ist völlig von der alten Kraft der Gedanken und Sprache

erfüllt. So wenig greiſenhaft mutet hier der Dialog den Hörer an, daß man ſeine Konzeption in die beſte Schaffenszeit des Dichters ſetzen möchte, wenn ihm auch die Ausführung und Verbindung mit der „Hauptpartie", deren Anklänge deutlich bemerkbar ſind, erſt ſpät gelang. Was der liſtige Teufel erät, liegt ganz und gar im Kreiſe ſeiner Weltbetrachtung und ſeines Horizontes. Das „Große", das den Fauſt verlockt, vermag er nur auf dem Gebiete gemeiner Sinnengenüſſe zu ſuchen und zu finden. So einfach und ſo leicht dünkt es ihm, die hohen Gedanken ſeines Gefährten zu ergründen, und doch, wie weit verfehlt er das Ziel! Nirgend ſehen wir ſo klar, als hier, welche Kluft ſich zwiſchen den beiden aufgetan hat, wie tief nunmehr der hölliſche Begleiter, Berater, Verſucher unter Fauſts erhabenem Ideenfluge ſteht, wie weit der Hochſtrebende den armen, blöden Teufel hinter ſich zurückläßt. Wahrlich, dieſer Weltenſtürmer und Lebenseroberer, der aus der Heldenzone des Theſeus und Achilleus herkommt, hat nichts mehr mit dem blinden und lahmen Sohn der nordiſchen Hölle, an den ihn ſein Schickſal geſchmiedet hat, zu ſchaffen. Er hat ihn innerlich überwunden. Aus jedem Worte, das er dem vermeintlich ſo ſicher treffenden, ſo unfehlbar lockenden Verführer entgegenſetzt, tönt ein Apage Satanas!, klingt die Selbſtbehauptung des edeln, vorwärts- und aufwärtsdrängenden Höhenmenſchen. Das iſt der hochbedeutſame Sinn dieſer für die Entwickelung des Grundgedankens der Tragödie ſo gewichtigen Szene.

Wie klein und erbärmlich dünken dem großgeſinnten Fauſt die Scheinfreuden, die ihm Mephiſtopheles da vorgaukelt! Dieſes Bild der Hauptſtadt mit der ſtinkenden Enge ihrer alten, der unbeſchränkten Weite ihrer neuen Teile, mit dem Getriebe ihrer Bürger und Zeitverderber, als deren hochgeehrter Herrſcher der „Ungenügſame" zu Wagen oder Pferd erſcheinen ſoll, welch dürftige Ausſicht für den Feuergeiſt! Ein deutſcher Duodezfürſt oder Primas von Frankfurt, an deſſen Markt und berüchtigte

Fleischbänke die Schilderung der Residenz so bedenklich erinnert, welch sonderbare Zumutung für den Heros, der an Helenas Seite geherrscht! Die Antwort Fausts kennzeichnet den Freund und den — Kenner des Volkes. Der Patriarch des Osterspazierganges gönnt ihm väterlich alle Freuden, jede Förderung; aber der Erfahrene weiß auch — und hier spricht der greise Dichter, der die Julirevolution erlebt hat, aus ihm — um seinen Wankelmut. Mephisto glaubt höher greifen zu müssen und spannt andere Saiten auf. Er schweift ins „Grandiose" und entwirft ein Bild des selbstbewußten Despoten, des großen Schwelgers: Versailles mit seiner künstlichen Pracht und seinem verschwiegenen Hirschpark, den Prunk des Sonnenkönigs und die Lüste seines verbuhlten Nachfolgers zaubert er mit seiner teuflischen Palette hervor. Aber diese üppige Lockung des Satans, der dem Gefährten die Polster zu müßigem Ergetzen zurechte legen, ihn auf ein Faulbett strecken möchte, weist der Empörte weit von sich, und sein kraftvoller, gesunder, an der Antike gestählter Wille ergießt sich in den verächtlichen Ruf: „Schlecht und modern! Sardanapal!" Orientalische Lüsternheit und Haremsfreuden können den Durst des Titanen nicht befriedigen, der das wahre Licht des Ostens getrunken, das Weib in seiner Einzigkeit und Vollendung erkannt hat.

Schon ist die Weisheit des verschlagenen Teufels zu Ende. Auf dieses rätselhafte Streben kennt er weder Reim noch Rat und er spottet nun verlegen über Faustens Mondsucht, über die unerfüllbaren Phantasiepläne, die die Luftreise in ihm aufgeregt. Doch mit überlegener Ruhe und würdevoller Bestimmtheit lehnt der Verhöhnte den ironischen Zweifel ab. Sein Wirkungskreis liegt auf der Erde; sie allein ist das Gebiet, worauf er seine Kräfte, seinen Mut, seinen Fleiß in unerhörtem, erstaunenswürdigem Maße betätigen will. Noch hat er nichts von dem verraten, was ihn erfüllt und bewegt. Der Teufel muß weiter forschen, und wieder greift er mit seinem Spott ins Leere, wenn er nun als Faustens Ziel den Ruhm, das

Erbe der Helden, erklärt. „Man merkt's, du kommſt von Heroinen," ſo höhnt der Ahnungsloſe, der nicht begreifen kann, welch ſittliche Kräfte der Boden Griechenlands, den Fauſt berührte, der Geiſt der Antike, der über ihn gekommen iſt, in ihm entbunden hat.

Der Ruhm, der Namensdauer Trug, den Fauſt dereinſt verwünſchte, ſoll nach Mephiſtos lächerlicher Meinung die Seele des Heroen erfüllen. Wie ihm einſtmals Fauſtens Ringen um der Menſchheit Krone unverſtändlich war, und wie er ſein edles Wollen in das Reich der Träume verwies, ihm ratend, „ſich mit einem Poeten zu aſſoziieren", ſo beſpöttelt er auch jetzt ſeinen Ehrgeiz, ſich im Glanze törichter und Torheit entzündender Poeſie verewigt zu ſehen. Aber mit der gleichen Erhabenheit wie einſt, da Fauſt die trügeriſchen, flüchtigen Gaben und hohlen Künſte des „armen" Teufels belächelte und ihm bedeutete, daß ſeinesgleichen niemals das hohe Streben eines Menſchengeiſts erfaſſen könne, ſo fragt er jetzt das feindliche, höhniſche Weſen: „Was weißt du, was der Menſch begehrt?" „Was weiß es, was der Menſch bedarf?" Schlag auf Schlag hat Fauſt ſeine Zwecke enthüllt, ſich ſteigernd wie ehemals, da er über den Logos gegrübelt und den Sinn der Welt zu ergründen ſuchte und ihm nur ein Wort dafür genügte: „Im Anfang war die Tat." Dieſen Gedanken, der, ein Erbe des Erdgeiſtes, ihn damals, aus ſeiner innerſten Natur hervortretend, ergriffen hatte, zu verwirklichen, iſt nun die Zeit gekommen. „Herrſchaft gewinn' ich, Eigentum!" belehrt er den ratloſen Teufel und ſpricht dann das große Wort, das das letzte, höchſte Ziel ſeiner Erdenwanderung bezeichnet:

Die Tat iſt alles, nichts der Ruhm.

Mit dieſem Bekenntnis iſt der eigentliche Kern Fauſtiſchen Weſens zutage getreten. Der titaniſche Kämpfer gehorcht damit nur ſeiner Natur, bringt nur das zur Erfüllung und Reife, was in ihm lag. Nach dieſem Geſetz der Tat iſt er angetreten, ſo, wie ſie geprägt war, mußte die Form im

Leben sich entwickeln. Der strebende Mensch, dem „der Herr" des Prologs die Erlösung verheißt, der Magus, der sich sehnt, schaffend Götterleben zu genießen, dem der Welt- und Tatengenius erscheint, der sich als Mann rastlos betätigen will — immer ist er derselbe geblieben, ob er nun in dumpfer Ahnung oder, wie jetzt erst, in klarer Erkenntnis sein Ziel suchte und das zu werden trachtete, was er ist, ob er früher, in prometheischer Selbstüberspannung seinen Platz neben den Himmlischen forderte oder nun, durch griechische Besonnenheit maßvoll und weise geworden, auf der Erde. Zum höchsten Dasein ist er fort und fortgeschritten. Vom „leidenschaftlichen Lebensgenuß der Person, von außen gesehen", zum bewußten Genuß der Schönheit, zum Tatengenuß nach außen und nun zum Schöpfungsgenuß von innen. Das Glück, das er einst in jugendlicher Torheit, draußen und drüben, über Wolken, suchte, hat er mehr und mehr hienieden und in sich selbst gefunden. Von der Sehnsucht nach dem Unendlichen, dem Erbteil des neuzeitlichen Menschen, ist er auf großem, langem Umwege in die Grenzen der Welt zurückgekehrt und hält sich ans Nächste, Wahre, Wirkliche. Das ist, wie Goethe es an Winckelmann beschrieb, Fausts Wiedergeburt aus dem Geist der Antike.

Der Taten- und Schaffensdrang des geläuterten, reifen Faust kann sich nur auf eine würdige und wahrhaft große Art und Weise äußern: Im Kampfe mit der Natur. Nur in diesem Ringen kann sich das Leben des Titanen und Übermenschen vollenden. Alles andere — soviel man auch, den weisen Dichter und seine organische Schöpfung bekrittelnd, darüber gefabelt hat — wäre poesielos und klein für den Magus, der so kühn und groß begonnen, für den Jünger des Erdgeistes und den durch Helena begnadeten Nachfolger der alten Heroen. Das Ideal des Herakles, des geborenen Königs, das Faust aus Chirons Mund empfing, darf ihm nicht verloren gehen. Und in dieser Gesinnung vertraut er dem höl-

liſchen Befrager ſeine gigantiſchen Pläne, die „Grillen", denen Mephiſtopheles in völliger Verſtändnisloſigkeit und Verkennung ihrer fauſtiſchen Eigenart und ethiſchen Bedeutung gegenüberſteht, wie einem alltäglichen Schauſpiel. „Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen" — ſo beginnt Fauſt die letzte Enthüllung des „Großen", das ihn auf ſeiner Wolkenreiſe angezogen. Mit dieſem Element, mit keinem Geringeren, will er ſtreiten. Das Spiel von Ebbe und Flut hat er verfolgt und mit leidenſchaftlichem Unwillen malt er aus, wie die Wogen das Ufer beſtürmen und überſchwemmen. Als ein übermütiges, ſinn- und zweckloſes Unterfangen empfindet er dieſes immer wiederkehrende Anſchleichen und Zurückweichen. „Den freien Geiſt, der alle Rechte ſchätzt" — zu dieſer Beſonnenheit und Selbſtüberwindung iſt er herangereift und emporgewachſen — empört das Ungeſetzliche, Willkürliche, Unfruchtbare bis zur angſtvollen Verzweiflung. Dieſem wütenden, zerſtörenden Feinde möchte er entgegentreten und ihn beſiegen. Blinde Naturgewalt will er durch zweckvolle Kulturſchöpfung verdrängen und erſetzen. Das Meer will er zurückſtauen und das durch Dämme geſchützte Land zum Nutzen der Menſchheit erobern. Er gleicht dem „fürſtlichen Mann" der Achilleis, „der auf Erden ſo nötig iſt, damit ſich die Wut, des wilden Zerſtörens Begierde als mächtiger, ſchaffender Sinn beweiſe, der die Ordnung beſtimmt, ja dem Kroniden ſelbſt, von dem ausgehet die Wohlfahrt".

Was iſt aus dem Fauſt der alten Legende, was aus dem einſtigen Magus unſeres Dichters geworden: „Johann Fauſtus, der Erfahrne der Elementen", wie er ſich im Blutsvertrag des Volksbuches unterſchrieb, der Beſchwörer der Elementargeiſter in der Oſternacht, der Zauberer Goethes, hat ſich zu dem Heros und Herrſcher gewandelt, der die Elemente nicht mehr mit Hilfe überſinnlicher Mächte bezwingen will, ſondern aus eigener Kraft, mit der natürlichen Gewalt ſeines hochfliegenden Geiſtes. Nur dieſen Wunſch ſoll ihm der hölliſche

Diener noch „befördern". Dazu bedarf es keiner magischen Künste mehr. Es ist ein menschliches, wenn auch ein grandioses Verlangen, das Faustens Brust und Seele schwellt, ein urmenschliches. Wie der tatenfreudige Prometheus Goethes in dem wuchtigen Fragment seiner Jünglingsjahre, so soll Faust nun unter seinem Volk, auf seiner Erde erscheinen, als Schöpfer und Bildner und Leiter freier Menschen. In der ersten Skizze der Szene — Paralipomenon 178 —, wo Faust sich den Anwohnern des Meeresufers zugesellen will, um es mit ihnen der Flut abzugewinnen, heißt es kurz von der tiefen Idee dieses Vorganges: „Erst bilden und schaffen. Vorzüge der menschlichen Gesellschaft in ihren Anfängen." Das ist der Urzustand, den Faust herstellen will, das urmenschliche, urkünstlerische Werk, das seiner Geisteshöhe und Willensstärke allein entspricht. Das ist das „köstliche Genießen", das er erlangen möchte: der „Schöpfungsgenuß von innen", der am Ende seiner Tage ihm zuteil werden soll.

Damit Faust zu diesem seinem höchsten Ziel gelange, bedarf es einer gesetzlichen Handlung des Kaisers, der ihn als Haupt des feudalen Staates mit dem Strande belehnen muß, um den Monarchen für diesen Akt zu gewinnen, eines Dienstes, den Faust ihm erweisen soll. Dazu ist der Krieg erforderlich, in den der Kaiser mit dem Gegenkaiser verwickelt ist, das Schisma, das infolge der im Eingang der Tragödie dargestellten Zustände, des Verfalls des Deutschen Reiches, eingetreten. Trotz dieser ideellen Anknüpfung an den ersten Akt, des „leisen Bezugs zu dem Vorhergehenden", „bekommt", nach Goethes Erklärung, der vierte Aufzug „einen ganz eignen Charakter, so daß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt das übrige nicht berührt". Diese Geschehnisse, die sich so lose dem Ganzen anschließen, gründen sich wiederum auf einen Zug der Überlieferung, die Prahlerei des historischen Faust, der den Heeren Karls des Fünften alle Siege in Italien, zumal die Schlacht bei Pavia gewonnen haben wollte. In diesen halbmythischen Dunstkreis versetzt uns nun der Dichter,

indem er seinen Helden zum letzten Male mit dem Erzzauberer der Legende verknüpft.

Kaum hat Faust seinen Wunsch ausgesprochen und Mephistopheles ihm dessen „leichte" Erfüllung zugesagt, so ertönen auch schon, von der rechten Seite her, kriegerische Klänge. Zum Verdrusse Fausts, dessen Gedanken einzig auf sein friedliches, menschenbeglückendes Werk gerichtet sind. Der Teufel muß ihn, den „Klugen", erst auf den Vorteil aufmerksam machen, der seinem Zwecke aus der Sachlage erwächst, und erklärt ihm auf sein Verlangen die Entwickelung der politischen Dinge, wie er sie auf seiner Siebenmeilenstiefelreise kennen gelernt. Er schildert zunächst die Ursache des öffentlichen Zwistes: den Kaiser und seine Schwäche, den gutmütigen, aber törichten Monarchen, dessen unerfahrene Jugend sorglos den falschen Reichtum des Papiergeldes verschwendet habe, in völliger Verkennung seines Herrscherberufes und in der unseligen Meinung, man könne regieren und zugleich genießen. Dieses Wort erregt den Faust zu einem flammenden Protest, zu einer begeisterten Kundgebung, die ihn auf der höchsten, sittlichen Höhe seines künftigen Berufes, als den geborenen Fürsten zeigt. Jeder Zoll an ihm ist ein König, wenn er dem unechten Herrscher den echten, dem unwürdigen den würdigen entgegensetzt. Er zeichnet das Ideal eines Monarchen, malt das stille, verschwiegene Glück des Befehlens aus, die Beseligung, den hohen Willen, das Rechte und Gute, das ihn allein erfüllt, das nur er zu erkennen und zu übersehen vermag, der Menge zu verkünden, ohne daß sie daran deuteln und daran rütteln darf, die Kunst des Regierens, dieses Kaiserwort nur wenigen Getreuen leise mitzuteilen, auf daß es unverzüglich — zum Staunen aller — sich in die Tat verwandle. Es ist das Bild des genialen, von der Natur begnadeten Herrschers, das Faust entwirft, dem er den wahren Nimbus des Auserwählten, Allerhöchsten und Würdigsten sichert. Die Einzigkeit, Ausschließlichkeit des Strebens ist es, die diesen Vorrang dem Herrschenden verleiht, die ihn über die Masse er-

hebt, wie er ihn auch verliert, wenn er ihre Bedürfnisse teilt, wenn er den sinnlichen Begierden frönt, die ihn, wie die andern, unterjochen und zum Herdentiere stempeln.

„Genießen macht gemein."

Das große Wort ist gefallen, das Fausts innerste Läuterung, seinen höchsten Aufschwung bezeichnet. Das Niederträchtige, das ihn — nach seiner eigenen, zu Chiron gesprochenen Verwahrung — „wie Andre" werden ließe und das nur in der Sinnenwelt das Mächtige ist, das Gemeine, das „uns Alle" bändigt, ist nicht für einen Faust vorhanden. Ihn zieht sein Streben hinauf, und der Herrscherplatz, den er erringen wird, ist nur die reife Frucht, die ihm aus seiner eigensten Natur, der hochgemuten Seele erwächst, die den Gefilden hoher Ahnen zudrängt. Seine bessere, edle Seele hat die andre, niedrige völlig zum Schweigen gebracht und ertötet. Der Genußmensch ist verschwunden und der Tatenmensch und Schöpfer ist in reiner Stärke erwacht. Das große Wort bedeutet auch eine völlige Überwindung des Gefährten, zu dem es gesprochen ist, eine geheime Absage an Mephistopheles, auch wenn sie der Teufel nicht begreift. Wie wollte und vermöchte die Hölle diesem hohen Willenmenschen gegenüber noch auf ihrem blutgeschriebenen Schein bestehen, wie dürfte sie noch hoffen, ihn, der das „Genießen" in das wesenlose Reich des Gemeinen hinter sich geworfen hat, mit „Genuß zu betrügen"? . . .

Mephistopheles aber ist von dem lauteren Ethos dieser tiefen Offenbarung keineswegs berührt und fährt geruhig und mit Teufelskälte in seiner Erzählung fort. Der genießende Kaiser ist für ihn ein behagliches Thema, ein Teufelsbraten sozusagen, und was er angerichtet, fällt ganz und gar in die Domäne des Sohns des Chaos und der Nacht. Die Anarchie, worein der lustige Monarch das Reich gestürzt, wird fröhlich bis ins einzelne beschrieben, und die Schilderung des Krieges aller gegen alle endet gemütlich mit einem lässigen: „Nun, das ging." Faust zerpflückt und berichtigt mit schneidender Schärfe

das behagliche Bild; aber ohne ſich im mindeſten dadurch ſtören zu laſſen, ſpinnt Mephiſto ſeinen Faden weiter. Er findet dieſen ungeſetzlichen Zuſtand, dieſe Herrſchaft der Gewalt und Fauſt berechtigt, doch verſteht er auch das Verlangen der Selbſthelfer, der Beſten, Tüchtigen, Kräftigen, den ſchwachen Monarchen zu ſtürzen und einen Gegenkaiſer zu wählen, der „in einer friſch geſchaffenen Welt Fried' und Gerechtigkeit vermählen" ſoll. Dieſe Anſchauung der Dinge heißt den Aufruhr heiligen. Sie geht wider Fauſtens innerſte Natur, und er trifft die Sanktionierung einer ungerechten Sache mit dem Wort, das dieſe Beſchönigung des Häßlichen verdient. Er nennt ſie „pfäffiſch", und Mephiſtopheles beſtätigt, daß es auch Pfaffen waren, die, zur Sicherung ihrer Pfründe, dem Umſturz Vorſchub geleiſtet und ihren Segen verliehen haben; denn einen Hieb auf die „wohlgenährten Bäuche", auf die „Heiligen", die der geiſtliche Kanzler ihm einſt als die würdigen Stützen des Thrones entgegengehalten hat und die ihn nunmehr unterwühlen, läßt ſich der alte Widerſacher des Kirchenmagens und der Theologie nicht gerne entgehen.

Was ſich in Fauſt empört, iſt ſeine Treue, die innere Wahrhaftigkeit, die jede Lüge, jede Perfidie verabſcheut, die er dem Teufel ſchon beim erſten Zuſammentreffen, bei der „Fratze" des Blutsvertrages mit den überlegenen und alles Diaboliſche von vornherein vernichtenden Worten, wie einen ſchützenden Talisman vor Augen hält: „Haſt du noch keinen Mann, nicht Manneswort gekannt?" Dieſe Treue, die er rein im Buſen trägt, iſt bei aller Unraſt ſeines Strebens ſein tiefſtes Glück, das ihn kein Opfer je bereuen läßt. Mit vollem Bedacht, wenn auch, wie immer, mit größter Zartheit hat der Dichter hier, wo ſein Held zuſehends ins Grandioſe und Gewaltige wächſt, die rein menſchlichen Züge Fauſts noch einmal hell beleuchtet. Ihn jammert der Kaiſer, der nach Mephiſtos Ausſpruch „vielleicht zur letzten Schlacht" ausgezogen iſt, trotz ſeiner Schwäche. „Er war ſo gut und offen." Das iſt, bei allem Herrſcherſinn,

der ihn erfüllt, der alte, mitleids- und liebevolle Faust, der Menschenfreund des Ostertages, der dem teuren Volkskinde in heiliger Stunde versichern darf: „Für meine Lieben ließ' ich Leib und Blut" und den im fürchterlichsten Augenblicke seines Lebens der Menschheit ganzer Jammer anfaßt. Diese Güte und Treue bewahrt er auch dem leichtgesinnten Kaiser, den Spruch des Teufels Lügen strafend: „Und hat er Glück, so hat er auch Vasallen." Diesen Mann gilt es zu retten, ihn aus seiner bedrängten Lage zu befreien. Und Mephistopheles, der Helfer auch in dieser Not, hat gute Zuversicht dazu.

Das ist die politische Situation, die nach Mephistos Bericht geschaffen ist, die vollendete Sachlage, wozu der Dichter seine früheren Pläne vereinfacht hat. Während er diesen Skizzen zufolge dem Teufel schon bei den inneren Wirren des Reiches eine tätige Rolle gab, ihn bei der Wahl des Gegenkaisers zugunsten des „rechten" mitwirken ließ und Faust selber die Bergvölker aufwiegeln sollte, finden beide nun, über das Mittelgebirge herübersteigend, bereits die feindlichen Heere, zur Schlacht gerüstet, im Tale einander gegenüberstehen. Es ist das erste, flüchtige Bild des verwickelten Kriegspieles, das der Dichter, meisterhaft den dramatischen Behelf der Teichoskopie verwendend, zunächst von dieser höheren Stufe aus dem Hörer gibt. Mephistopheles findet die Stellung des Kaisers so gut und vorteilhaft, daß es nach seiner Meinung nur einer Unterstützung von seiner und Faustens Seite bedarf, um ihm den Sieg zu sichern. Diese magische Hilfe, die der Teufel Kriegslist nennt und die, wie er begründet, den Zweck der Belehnung mit dem Strande heiligen soll, verhöhnt sein Gefährte als Blendwerk der Hölle, wie er es auch verlacht, wenn ihn Mephisto als den Lenker dieser Schlacht und Obergeneral bezeichnet. Hier verfängt weder Mephistos Diplomatie noch seine Suggestion: Weit unter diesem Faust liegen Lüge und Schmeichelei der Hölle, fernab von seiner jetzigen Geisteshöhe ihre ränkevollen Künste. Wenn er sich ihnen nochmals fügen wird, so

läßt er nur das Unvermeidliche über sich ergehen, nur gegen seinen inneren Willen, der sich, solange wir ihn kennen, von dem feindlichen Dämon zu befreien suchte. „Faust hat immer etwas Widerwärtiges" heißt es in einer Skizze dieses Dialoges. Es ist der Widerwille gegen Mephistopheles, der sich von je, in allen Zwiegesprächen mit dem Teufel in ihm regte. Wir fühlen mehr und mehr, daß die Macht der Hölle erlahmt, daß ihre Waffen stumpf werden an diesem zwar gefügigen, aber widerwärtigen Gehilfen, dessen Inneres nichts mehr mit dem Sohne des Chaos gemein hat und der nur spöttisch dem Verführer in den Trug und hohlen Schein des Zauberblendwerkes folgt, in diese lächerliche Schlacht, in der er befehlen soll und von der er doch nichts versteht, in diesen törichten Krieg, von dem er, der Kluge und auf friedliche Kulturarbeit Bedachte, so ungern etwas hörte.

Die magische und mechanische Rolle, die Faust in diesem Zauberkriege zufällt, in diesem Kampfe, der nur das Mittel, der Durchgang zu höherer, eigener Betätigung des Helden ist, wird von Mephisto in ein lustiges Gleichnis eingehüllt. Er selbst ist der „Generalstab", Faust der „Feldmarschall", zwei Kräfte, die sich nach seiner ironischen, auf eine verlotterte Kriegskunst anspielenden Auffassung zueinander verhalten wie der sorgende Kopf zum wohlgeborgenen Arm. So witzelt er, im Kontraste zu dem unerschütterlichen Ernste seines Zuhörers, fort und stellt dem längst verspürten „Kriegsunrat" den im voraus gebildeten „Kriegsrat" gegenüber, ein Kollegium absonderlicher, nicht etwa beratender, sondern ausführender Art, das er im Urgebirge zusammengelesen.

Diese Elitetruppe, die Quintessenz des Bergvolkes, an dessen anders projektierte „Aufregung" die Frage des überraschten Faust noch erinnert, tritt sofort auf den Plan. Mephisto vergleicht sie launig der Bande des Peter Squenz, und in der Tat umspielt der groteske Humor germanischer Komödie diese Riesen- und Ranzengarde des Teufels, die nur ihren Namen

dem alten Testamente abgeborgt haben. Es sind die drei Gewaltigen, in den Skizzen auch die „Rüstigen", „Tüchtigen", „Bursche" oder „Hauptfiguren" genannt und von einem antik gedachten Kriegerchor begleitet. Sie heißen nach Samuel II, 23, 8 und Jesaias 8, 1—3: Raufebold, Habebald, Haltefest. Was Goethe hier der allezeit von ihm gepriesenen Bibel, zumal der erhabenen Wucht der jüdischen Königs- und Prophetengeschichte entlehnte und mit dem Schimmer nordischer Mythologie umgab, was zugleich an die Maulhelden und Eisenfresser der alten und neueren Literaturen erinnert, diese Büttel und Profoße des Mephistopheles sind nichts anderes als die Verkörperungen der rohen Gewalt, die Allegorien des Krieges, dessen „Dämonen" der Dichter schon in seinem „Epimenides" hatte auftreten lassen. Verschieden an Kleid und Rüstung, sind die drei Teufel auch nach ihrem Alter abgestuft und charakterisieren sich, nachdem Mephisto den Zuschauern — jede Illusion zerstörend — seine „allegorischen Lumpe" vorgestellt, selber als Jüngling, Mann und Greis, deren Bewaffnung mit dem Alter wächst, indes sich ihre Bekleidung vermindert. Die großsprecherischen Kerle reden eine derbe Sprache, die ihr Unwesen: das Raufen, das Rauben und den Geiz unmittelbar bezeichnet. Ihr Erscheinen auf dem Mittelgebirge symbolisiert den Beginn des Kampfes der beiden feindlichen Heere.

Auf dem Vorgebirg

Den Schauplatz des Krieges zwischen dem Kaiser und dem Gegenkaiser bildet eine großartige, wildromantische Landschaft. Im Hintergrunde ragen die Dolomiten des Hochgebirges, in dessen grauenhafter Öde sich Faust und der Teufel wieder getroffen haben, in der Mitte erheben sich die bewaldeten Felsen, über die beide herabgeschritten sind. Dieses zerklüftete Terrain fällt zur Linken der auftretenden Personen steil in eine weite Ebene ab, während es sich über den Mittelgrund des Vorgebirges hin, die eigentliche Bühne, den Standort des kaiser-

lichen Zeltes, nach rechts zu welligen Hügeln verflacht. Wieder greift der Dichter zur Teichoskopie, zu einer Überschau der Situation von hochgelegenem Punkte, um sie den Zuschauern klar und eindringlich vor die Sinne zu bringen. Das Bild der Aufstellung und Entwickelung der beginnenden Schlacht, das der Obergeneral im Zwiegespräche dem Kaiser erklärt, ist von jeher als eine wundervolle Ausgeburt der Phantasie des greisen Dichters und seiner geradezu strategischen Veranlagung — eine neue Saite auf dem tausendfach erklingenden Instrumente seines Geistes — angestaunt worden. So genial ist die Evolution erdacht, daß sogar ein Militärschriftsteller und Kenner der Kriegsgeschichte von der Bedeutung Max Jähns' darin den Verlauf der Schlacht von Königgrätz wiederzuerkennen glaubte. Hier ward die ursprüngliche Erfindungsgabe Goethes durch die Erfahrungen befruchtet, die sein empfänglicher, scharf beobachtender Sinn in der französischen Campagne gesammelt hatte.

Nach der Erklärung des ruhigen, überlegten Obergenerals ist die Verteidigungsstellung, die das kaiserliche Heer im Tale eingenommen hat, die Folge eines wohlbedachten Rückzuges, der freilich den jungen, ungeduldigen Monarchen als halbe Flucht verdrießt. Die rechte, versteckte Flanke der Armee ist durch die zwar nicht steilen, doch auch nicht leicht zugänglichen Hügel vor Reiterangriffen geschützt, ohne daß sie selbst die Offensive zu scheuen braucht. Die Mitte des weiten Wiesenplanes behauptet die Phalanx der schweren Infanterie, das mächtige Karree der Kerntruppe, dessen dunkelwogende Masse mit den in der Morgensonne glitzernden Piken das Herz des unerfahrenen Kaisers höher schlagen läßt. So sah Goethe in Frankreich von einer Höhe aus den „blinkenden Waffenfluß". Das größte Interesse aber beansprucht der linke Flügel und seine Stellung. Durch eine Schlucht ist er vom Hauptteile des Heeres getrennt und bewacht auf steilen Felsenklippen den Paß, der in der engen Klause aus dem Tal hinauf zum Mittelgebirg und seinen Seen

und Wäldern führt. Draußen in der Ebene rücken die Scharen des Feindes heran und entfalten sich in breiter Front.

Atemlos, in abgerissenen Sätzen, deren erregte Trochäen sich wirksam dem Knittelvers der bisherigen Rede entgegensetzen, verkündet ein Kundschafter, den Dialog unterbrechend und belebend, dem ironisch gelassenen Monarchen, daß die erwartete Unterstützung des Volkes ausgeblieben sei; ihm folgt müde und schlotternd ein anderer mit der Meldung vom Auftreten des neuen Kaisers und dem Abfall der Menge. Diese Nachricht rüttelt den bisher so trägen und genußsüchtigen Herrscher auf. Er ist plötzlich wie verwandelt. So wie er sich dereinst, beim Flammengaukelspiel der Mummenschanz, bei jener Feuertaufe zum ersten Male als selbständige, von allen Fesseln seines Standes losgebundene Natur empfand und sich als freien Herrscher eines Phantasiereichs träumte, in einer visionären Ahnung künftigen Ruhms und einem dunkeln Wunsch nach großen Taten, so hat jetzt die Stunde der Gefahr das Eigene und Bessere seines Wesens entbunden. Er erkennt das Spielerische seines bisherigen Daseins, den Ernst und den Zweck seines jetzigen. Nun erst, wo es gilt, die Krone zu verteidigen, sich ihrer würdig zu erweisen, fühlt er den inneren Beruf zu seinem kaiserlichen Amte. Schlug ihm schon ehemals beim leichten Ringelstechen das Herz, als ob er zum Turnier ginge, das ihm, dem unverletzlichen Herrscher, versagt blieb, so ist er jetzt entschlossen, versäumte Heldentaten nachzuholen und sich mit seinem Gegner im Zweikampfe zu messen. „Die Herolde werden abgefertigt zur Herausforderung des Gegenkaisers." In diese szenarische Bemerkung hat der Dichter das Motiv versteckt, das er — nach einem in Bankversen skizzierten Entwurf (W. A. Bd. 15, 1 S. 341) — ursprünglich weit richtiger als förderndes Glied der Handlung in der Rede des Kaisers zum dramatischen Ausdruck bringen wollte.

Nun ist der Moment gekommen, in dem Faust hervorzutreten hat. Er nähert sich dem Kaiser geharnischt, mit halb-

geſchloſſenem Helme, in Begleitung der drei Gewaltigen. Geheimnisvoll wie ſeine ganze Erſcheinung, iſt auch ſeine Rede. Er gibt ſich als Angehörigen des grübelnden Bergvolkes, das, mit der Geiſterwelt in inniger Berührung, die Gabe der Vorausſicht in höherem Grade beſitzt als die anderen Sterblichen. So myſtiſch und nebelhaft iſt ſeine Einführung, daß man nicht weiß, ob er nicht gar ſelber einer der gnomiſchen „Geiſter" iſt, die in dem Labyrinth des Felsgebirges die durchſichtigen Kriſtalle bilden, in deren Spiegel ſie die Geſchehniſſe der Oberwelt erblicken. Ganz anders als beim erſten Male, da er als Plutus, Höfling, prieſterlicher Wundermann vor den Monarchen trat, erſcheint er jetzt in ſeiner Kriegermaske. Den „wackeren Mann" mit ſeinem halbgeſchloſſenen Viſiere erkennt der hocherſtaunte Kaiſer auch nicht wieder, darf ihn nicht erkennen; denn immer neue Wundermären tiſcht er auf. Er erklärt ſich als Abgeſandten eines Mannes, der, von den Pfaffen wegen ſeiner Zauberkräfte zum Verbrennungstode verurteilt und, in Rom, ſchon auf den Scheiterhaufen geſtellt, vom Kaiſer im letzten Augenblicke, mitten aus den Flammen, gerettet worden und ihm zum ewigen Dank dafür nun ſeine Hilfe ſende. Die neue Geſtalt, die hier, von Fauſt heraufbeſchworen, in den Kreis der mythenreichen Dichtung tritt, iſt „der Nekromant von Norcia, der Sabiner".

In wunderſamer Weiſe hat die ſchöpferiſche Phantaſie des alten Dichters hier gewaltet. Es iſt, als ob aus dem Dunſt und Nebel ſagenhafter und geſchichtlicher Überlieferung, der um ihn braute, zwei Geſtalten zu gleicher Zeit vor ſein ſibylliniſches Auge getreten ſeien und ſich in der Erſcheinung einer neuen, magiſchen Figur vereinigt hätten: Der hiſtoriſche Fauſt, der ſich ſelbſt „Magister Georgius Sabellicus, fons necromanticorum" nannte, und jener Meiſter Cecco von Aſcoli, den Goethe im Anhange zu ſeinem „Benvenuto Cellini" erwähnt, und der „wegen nekromantiſcher Schriften im Jahr 1327 zu Florenz verbrannt worden".

Goethes Held erſcheint bei ſeiner Mär vom Nekromanten aus Sabinerlande völlig in der Welt und Sphäre des titaniſchen Cellini ſelbſt befangen, der — ein anderer Fauſt — mit den oberen Mächten wie den Höllengeiſtern in Berührung trat und von dem prieſterlichen Schwarzkünſtler, mit dem er im Dunkel des Koliſeo Zauberei getrieben, erfuhr, daß der geſchickteſte Ort dazu die Berge von Norcia wären, zwiſchen dem Sabinerlande und dem Herzogtum Spoleto gelegen und noch heutzutage die Sibyllenberge geheißen.

Dankbar, in weit ausholender Rede, worin ſich die Gedanken des Dichters ergehen, ohne der kriegeriſch geſpannten Lage Rechnung zu tragen, begrüßt der Kaiſer die angebotene Hilfe; aber er weiſt ſie zurück. Er empfindet die bedeutungsvolle Größe des Augenblicks und will den Scharen, die für und wider ihn ſtreiten, nicht vorgegriffen wiſſen. Und dieſe Selbſttätigkeit fordert er auch für ſeine eigene Perſon. Jetzt erſt tritt er mit ſeinem Entſchluß, den Gegenkaiſer, der ſich ſeine Rechte angemaßt, im Zweikampf zu vernichten, offen hervor. Fauſt mißbilligt ihn, aus ſeiner treuen Ergebenheit, die im Monarchen das Haupt und in ſeinen Untertanen und Gefolgsleuten nur die Glieder erblickt. In der ſorgſamen Durchführung dieſes Bildes vom Haupte, deſſen Helmſchmuck nicht verſchwinden darf, weil er den Mut der Krieger aufrecht hält, ihn, einem Schwerte gleich, aus ſeiner Scheide holt und zückt, und das nicht ſchlafen gehen, nicht verwundet werden darf, wenn nicht die übrigen auch niederſinken oder kranken ſollen, in dieſer frommen Sorge um das Wohl der Majeſtät, die aus dem Gleichnis ſpricht, gemahnt uns Fauſt an Shakeſpeares Auffaſſung der Herrſcherſtellung, zumal an jene Hamletſtelle (III, 3) worin der britiſche Dichter, ſeine eigene loyale Geſinnung bekennend, die Höflinge freimütig den König an ſeine hohe Verantwortlichkeit erinnern läßt. Was Fauſt zuvor, als Fürſt, vom Untertan bedingungslos erheiſchte, den Gehorſam, ihn will er, als Vaſall, nun ſelbſt betätigen. Er fühlt ſich ganz als dienendes Glied des Herrſchers,

dem er seinen schützenden Arm leihen und dessen Feind er seinen Fuß in den Nacken setzen möchte — eine Vorstellung, die der Kaiser voll zornigen Eifers aufgreift und mit dem Bilde des Psalmisten (110, 1) nachdrücklich wiederholt.

Aber alle diese Erregung ist umsonst. Die Herolde kehren zurück und melden, daß der Gegenkaiser, hohnlachend, die Herausforderung des Monarchen *ausgeschlagen*, indem er ihn als hohles Echo seiner verschollenen Würde und als verklungenes Märchen bezeichnet habe, als Schattenkaiser. Fausts Wunsch ist damit erfüllt, seine Sorge ist verschwunden, und er ermuntert den Kaiser zum Angriff; denn die Feinde nahen. Der Herrscher übergibt dem Obergeneral das Kommando, und dieser befiehlt die Aktion des rechten Flügels gegen des Gegners Linke, die bereits die Hügel zu erklimmen sucht. Langsam läßt er auch die Mitte vorrücken, in steter Fühlung mit der Rechten, die schon die Reihen des Feindes erschüttert hat. Zweifellos ist dieser Erfolg auf das Eingreifen *Raufebolds* zurückzuführen, den Faust dahin beordert hat, wie er jetzt auch *Habebald* zur Unterstützung der Phalanx sendet. Berserkerhaft, voll Blut- und Beutegier sind die beiden Teufel der Weisung ihres magischen Anführers gefolgt. Das Ziel des zweiten, mittleren Dämons ist des Gegenkaisers reiches Zelt, und auf diesem Raubzuge schließt sich ihm als Marketenderin und Geliebte die — gleichfalls biblisch, nach Jesaias 8, benamste — *Eilebeute* an, ein halbdämonisches Weib, das, wie die Hexen des Blocksberges, seine Virtuosität in bösen Dingen betont. Auch im Rauben ist die wütende Frau, die Megäre, dem Manne tausend Schritte voraus.

Die Schlacht tobt weiter. Nun hat sich auch die Rechte des Feindes auf die linke Flanke des Kaisers gestürzt, die auf steilen Felsen den Engpaß sichert. Auch hier findet Faust eine Verstärkung nicht überflüssig und ordnet seine letzte Reserve, den zähen *Haltefest*, nach dem wichtigen Stützpunkt ab. So hat überall schon die *Geisterhilfe* eingesetzt. Aber die volle

Dämonie bringt erst Mephistopheles, der vom Mittelgebirge herunterkommt, in die Szene. Ihm folgt, aus den schroffen Felsenschlünden des Hintergrundes hervorbrechend, ein ganzes Geisterheer. Er hat, wie er den „wissenden" Zuschauern, in illusiontötender Seitenbemerkung und in ironischer Anspielung auf die zeitgenössischen Gespenstergeschichten, erklärt, alle Rüstungen der Waffensäle, die er in der Umgegend auftreiben konnte, belebt, das ganze Mittelalter sozusagen alarmiert und mobil gemacht. Die Fetzen der alten Standarten flattern in den Lüften, das Erz der Panzer, die sich aneinander reiben, erdröhnt, dazu erschallen aus der Höhe furchtbare Posaunentöne. Unter dieser Teufelsmusik wankt das feindliche Heer. Faust verfolgt aufmerksam das Ringen. Sein gespannter Blick ist in die Ferne gerichtet und beobachtet am dunkeln Horizont einen roten Schein, der alles, was sichtbar ist, Erde und Himmel, wie mit Blut übergießt. In seinen Worten malt sich ebenso das Gespensterhafte des Vorgangs wie der Eindruck der Wirklichkeit; Symbolisches und Reales, Empfundenes und Geschautes fließen dabei ineinander über, und er drückt nur das Gefühl aus, das der Dichter selber während der Schlacht von Valmy hatte und also beschrieb: „Es ist doch, als wenn die Welt einen braun-rötlichen Ton hätte, der den Zustand wie die Gegenwart noch apprehensiver macht. Von Bewegung des Blutes habe ich nichts bemerken können, sondern mir schien vielmehr Alles in jener Glut verschlungen zu sein."

Das Phänomen, das Faust geschildert hat, leitet — entsprechend den Anschauungen Goethes, die er von einer allegorischen, symbolischen, mystischen Wirkung der Farbe hatte — in den rein magischen, geisterhaften Teil der Schlacht über. Mephistopheles selbst ist es, der den Kaiser auf Hans Raufebolds unheimliches Wesen hinweist, das die rechte Flanke so kräftig unterstützt. Aber was der Monarch als wunderbare Erscheinung empfindet, die dutzendfache Vervielfältigung des einen Kämpferarmes, den er zuerst erblickt hatte, zieht Faust alsbald

in das Gebiet der Natur, der ſinnlichen Empfindung hinüber und erklärt es dem Monarchen als eine Spiegelung der Luft, als eine Fata Morgana, wie er ihm auch das bedenkliche Geſicht der Flämmchen, die auf den Spitzen der Speere tanzen, als das Sankt-Elmsfeuer deutet, das er auf die Dioskuren, die Retter der Schiffe in Sturmesnöten zurückführt, an deren Maſten es ſich zeigt. Als Widerſchein verſchollener geiſtiger Naturen hat der Magus die Erſcheinung begründet, wie es im Weſen ſeiner Aufgabe liegt, dem All eine Beſeelung zuzuerkennen, die zu den Kräften des Menſchen in ſeltſame Beziehung tritt, einen Willen, der dem Zauberer begegnet. Nach dem Meiſter dieſer Geiſter, dem Urheber jener bedeutſamen Phänomene fragt der Kaiſer. Und Fauſt erinnert ihn wiederum an den Sabiner, den Nekromanten, der tieferregt durch die Gefahr, worin ſein Wohltäter ſchwebe, ihm ſeine Dankbarkeit beweiſe. Leicht ſchlägt der gute, offene Monarch jene Rettung als eine bloße Laune an, wodurch er freilich mit dem Klerus es verdorben habe; aber Fauſt wertet die freiherzige Tat, die nun ihre Wucherzinſen trage, höher. Die fortbeſtändige Erkenntlichkeit und Treue des geretteten Zauberers erblickt er auch in dem von ihm geſandten Zeichen, worauf er jetzt den Kaiſer aufmerkſam macht: Am Himmel ſchwebt ein Adler, der von einem Greife verfolgt, dann angegriffen wird und ſchließlich, nach heftigem Kampfe, ſich ſeiner erwehrt, ſo daß das Fabeltier zerzauſt und mit geſenktem Schweife in dem Höhenwald verſchwindet. In ihrer Wechſelrede haben Fauſt und der Kaiſer die vielſagende Erſcheinung verfolgt, und verwundert ſpricht der Fürſt, der die Beziehung dieſer Vorbedeutung erkennt, den Spruch der Auguren aus. Omen accipio! Der kaiſerliche Aar hat das feindliche Raub- und Wappentier beſiegt — ein günſtiges Auſpizium, das der Dichter in Anlehnung an klaſſiſche, wie mittelalterliche Vorbilder hier verwendet.

Dem Wunderzeichen entſpricht die Tat. Mephiſtopheles gewahrt, daß die ſchwankenden Reihen des Gegners nach rechts

drängen und somit ihre Linke entblößen. Sofort stößt die kaiserliche Phalanx nach und bohrt sich in die schwache Stelle ein. Die Schlacht scheint gewonnen. Aber nun kommt ein kritischer Augenblick. Der Kaiser bemerkt zu seinem Schrecken, daß der Feind die Felsenhänge erstiegen hat und massenweise immer höher rückt. Der Paß scheint für ihn verloren und damit eine Umzingelung seiner übrigen Streitmacht sicher zu sein. Sofort verliert er jeden inneren Halt und verzweifelt verwünscht er die „unheiligen" Künste, die er für sein Mißgeschick verantwortlich macht. Doch Mephistopheles hat seine stärksten Mittel noch nicht angewandt, seine letzten Minen noch nicht springen lassen. Erst jetzt erscheint er auf der Höhe seiner teuflischen Macht, als der eigentliche Dämon der Schlacht und der Zerstörung. Nun auch erhält er erst seine volle mythologische Ausrüstung und gibt sich als das nordische Phantom, dessen Attribute der modernisierte Baron und Kavalier in der Hexenküche so stolz verleugnet hatte. Was er dort ins Fabelreich verwiesen, lebt jetzt, in der düsteren Phantastik dieses Geisterkrieges, wieder auf. Seine beiden Raben, Odins kluge Boten, die die christliche Legende dem Teufel übertragen, kommen von der Unglücksstätte, den heißumstrittenen Felsen her, angeflogen und setzen sich, wie er befiehlt, auf seine Schultern nieder, um ihm ihren dämonischen, immer schlüssigen und von der Folge begleiteten Rat einzuflüstern. Mit wachsender Sorge beobachtet der Kaiser die unheimlichen, schwarzen Segler, die Faust ihm als notwendiges Erfordernis des Krieges, als „Rabenpost" im Gegensatz zur friedlichen „Taubenpost", erklären möchte; aber da die Vögel ihrem Herrn und Meister den schlimmen Stand der Sache bestätigen, entfällt dem Monarchen das letzte Vertrauen und mit Entsetzen fühlt er sich von dem grauenhaften Netze seiner Ratgeber umstrickt. Doch Mephisto mahnt zur Geduld. Die letzte Verwickelung war nur ein Kniff, ein Theatercoup gleichsam des höllischen Regisseurs, der den Knoten nur geschürzt hat, um ihn desto sieghafter lösen zu können. Er bittet nun förmlich um den Oberbefehl,

den auch der indeſſen herangekommene General den verhaßten Gauklern gerne überläßt. Den Stab jedoch, das Zeichen ſeiner Feldherrnwürde, wünſcht der Kaiſer, der ſich mit ihm in das Zelt zurückzieht, nicht in den Händen der „garſtigen Kunden", der geſpenſtigen Geſellen, die da bei ihm eingekehrt ſind, zu wiſſen, und Mephiſtopheles verzichtet um ſo lieber auf das unnütze Werkzeug, als es mit dem Kreuz geſchmückt iſt, gegen das er den alten Widerwillen hegt.

Er behauptet jetzt allein das Feld. Nun erſt läßt er ſeine äußerſten Künſte und Reſerven los. Es iſt, als ob er hier noch einmal ſeine ganze Höllenmacht in einem fulminanten Feuer- und Waſſerwerk, in einem grandioſen Aufgebot vernichtender Elemente zur Schau bringen wollte, als der Geiſt der Empörung, wie ihn der Erzengel Michael im „Prolog" angekündigt, mit ſeinen brauſenden Stürmen und ſeinem blitzenden Verheeren. Er ſchickt ſeine Raben zum Bergſee hinauf, um die Waſſergeiſter, die Undinen zu Hilfe zu rufen, und kaum ſind die Vögel abgeſandt, ſo ſtürzen ſchon Bäche und Ströme zu Tal und ſchwemmen die feindlichen Haufen hinweg. Aber was Fauſt ſchaudernd berichtet, iſt vor des Teufels Augen nur Täuſchung. Dieſe künſtlichen Regengüſſe, deren diaboliſchen Zauber das Mittelalter kannte, ſind nur Schein, ein echtes Werk jener Weiber und Nixen, die Menſchen zu betören und die Dämonen zu ergötzen. Eine bloße Phantasmagorie — die der Dichter neben anderen Teufelskünſten Walter Scotts „Letters of demonology and witchcraft" entnahm — iſt es auch, wenn Mephiſtopheles ſeine ſchwarzen Boten zur Feuerſchmiede der Gebirgskobolde ſchickt, deren Irrlichter allerorts auftauchen und den Sinn der Feinde verblenden. Den wirkſamen Schluß dieſes Höllenſpektakels, der dem Heere des Gegners den Garaus macht, bildet der furchtbare Lärm, der ſich in den Lüften erhebt. Hier ſchlagen die alten Ritterrüſtungen aufeinander los, als ob noch lebendige Feinde, Guelfen und Ghibellinen, darin ſtäken, eine Geiſterſchlacht, wie die ſagenhafte der Hunnen, und

ein Parteikrieg, der in seiner fortdauernden symbolischen Bedeutung dem Feste des Satans erst die rechte Würze und Weihe gibt. Die tumultuarische Musik im Orchester, die zuletzt in militärisch heitere Weisen übergeht, bezeichnet den völligen Sieg des Kaisers.

Des Gegenkaisers Zelt

Der Teufel ist es, der, nach so manchem, das er schon „durchgemacht" und erreicht, nun auch die Schlacht gewonnen hat. Fausts ironisches Wort ist in Erfüllung gegangen, und er selbst hat sein Teil zum Gelingen des magischen Werkes beigetragen. Was nun folgt, ist eine Nachlese der Kriegsfurie. Die dämonischen Helfershelfer des Mephistopheles, die raubgierigen Marder und Hyänen seines Schlachtfeldes, Habebald und Eilebeute, sind an ihrem Ziele und stürzen sich auf die reichen Schätze, die das Zelt des Gegenkaisers birgt. Wieder ist es eine spukhafte Allegorie des Krieges, die der Dichter hier in den kurzen, hastigen Jamben der Beutejäger gibt, wenn sich das unheimliche Paar ohne Sinn und Wahl über alles hermacht, was ihm gerade in die Hände fällt, über Teppiche, Morgenstern, Mantel und schließlich über die schwere Goldkiste, die, auf den Rücken der Markedenterin gepackt, herabstürzt, aufspringt und ihren Inhalt verschüttet. Die volle Gier der entfesselten Leidenschaften kommt in dem gespenstigen Bilde zum Ausdruck, wenn nun das derbe Weib am Boden hockt und das gleißende Gold in seine Schürze sammelt, die es doch nicht zu halten vermag. Ein eiliges Gespräch mit den Trabanten des sieghaften Monarchen — „unsres Kaisers", wie ihn der Dichter, mit seinen Gestalten Partei ergreifend, nennt — vollendet die geisterhafte Szene, die vorüberfliegt, wie einer der Auftritte in dem kriegserfüllten „Götz", da Knechte und Zigeuner das Lustgezelt des Hauptmanns plündern. Wie das Hohngelächter der Hölle auf das Recht oder Unrecht des Krieges klingt es aus dem frechen Maule des Habebald, wenn er dem ihn zur Rede stellenden

Trabanten Diebstahl und Kontribution als gleichwertige Dinge entgegenhält und den Ruf „Gib her" als den gemeinsamen Gruß aller Gesellen, die das Kriegerhandwerk betreiben. Der Räuber verschwindet mit seiner Dirne und dem Rest der aufgesackten Beute, und die verdutzten Knechte stehen ob des wundersamen Phänomens wie verzaubert. Sie fühlen, gelähmt an Sinnen und Gliedern, den Spuk des letzten Vorgangs und des ganzen schwülen Schlachttages — Opfer und Spielbälle des Teufels, wie einst die Gesellen in Auerbachs Keller, denen sie in ihrer Beklommenheit gleichen.

Unmittelbar nach der Flucht des Feindes, wohl in dem Zelt des Gegenkaisers, sollte eine für die Entwickelung der Handlung wichtige Szene vor sich gehen, die der Dichter geplant und mehrfach erwogen, dann aber unterdrückt hat, so daß sie der „vernünftige Leser", wie manche andere Übergänge, „supplieren" muß: Die Belehnung Fausts mit dem Strande, die ihm Mephistopheles schon im Hochgebirge als Lohn des Kaisers für die Erhaltung seines Throns und Reiches in Aussicht gestellt hatte.

So knieſt du nieder und empfängſt
Die Lehn von grenzenloſem Strande —

meinte der Teufel, den nach Herrschaft und Eigentum begierigen Faust auf den künftigen, sicheren Sieg vertröstend. Von den „Belohnungen" und „Beleihungen" des Kaisers an seine um ihn versammelten Getreuen, besonders von der an Faust mit dem „unfruchtbaren Meeresufer", wovon die Paralipomena 178 und 182 der W. A. sprechen, ist nur der Ritterschlag des vor dem Monarchen knieenden Faust in einigen Versen ausgeführt worden, eine Förmlichkeit, die der eigentlichen Belehnung vorausgehen sollte. Später erst erfahren wir aus dem Munde des Kanzlers von der vollzogenen Tatsache und dann im Anfange des nächsten Aktes von ihrer feierlichen Verkündigung an die Bewohner des Strandes.

Anstatt den vierten Aufzug der Tragödie mit diesem natürlichen, folgerechten Abschluß, dem Zweck und Ziel der ganzen

kriegerischen Aktion, zu krönen, überrascht uns Goethe mit einem höchst eigentümlichen Finale. Er entrollt ein mittelalterliches Bild, das für die Handlung keinerlei Bedeutung hat, das aber mit der Gewalt teuerster Jugenderinnerungen den Greis bezwingen mochte. Die Szene, die der nahezu Zweiundachtzigjährige hier ersann, war das letzte, was er an seinem Faust, was er überhaupt gedichtet hat. Seine Gedanken und Träume führten ihn, wie es im höchsten Alter zu geschehen pflegt, in seine fernste Kindheit, in seine Vaterstadt zurück, und vor seinen Augen stieg nochmals das Glanzvollste auf, das sie zu bieten vermochte, das er als fünfzehnjähriger Knabe erlebt und im fünften Buche seiner Autobiographie so überaus anschaulich beschrieben hat: Die Kaiserkrönung zu Frankfurt und zumal jener Anblick vor dem Römer, da die Majestäten in ihrem Ornat am Balkonfenster des großen Saales erschienen und die vier Inhaber der Erbämter hoch zu Roß ihres Dienstes walteten. Die Verteilung der obersten Reichsämter an die vier weltlichen Kurfürsten bildet nunmehr den Gegenstand der letzten kaiserlichen Handlung, und wie einst der Jüngling vor dem Beginn der Festlichkeiten die Wahl- und Krönungsdiarien seines väterlichen Freundes Olenschlager studiert hatte, so legte er jetzt seiner Dichtung dessen „Neue Erläuterung der Guldenen Bulle" (1766) zugrunde, die er noch am 14. Juli 1831 der Weimarer Bibliothek entnommen. Sein Geist war damit in die Tage zurückgekehrt, wo ihm der Verfasser jener Erläuterung, an der er gerade schrieb, den Wert und die Würde des Dokuments sehr deutlich auseinandersetzte und die Einbildungskraft des Knaben derart entflammte, daß er sich die wilden und unruhigen Zeiten der deutschen Vergangenheit gleichsam als gegenwärtig vorstellte und die Anfänge der Goldenen Bulle wie eine ewig geltende Wahrheit zitierte: „Omne Regnum in se divisum desolabitur. Nam Principes ejus facti sunt socii furum." Diese Worte, die der für Deutschlands Unteilbarkeit begeisterte Jüngling zum Lächeln seines Gönners „ganz ernsthaft unversehens ausrief", bezeichnen auch

die Lage des Kaisers und Reiches in seinem „Faust". Und hatten sie etwa zu der Zeit, als der Greis seine letzte Szene dichtete, ihre mahnende Bedeutung verloren? . . .

Mit dem Bilde des Frankfurter Schöffen war gewiß auch die Erinnerung an die Aufführung jener Schauspiele erwacht, wozu der regsame Mann den jungen Wolfgang und seine Geschwister veranlaßte, jener Alexandrinerstücke von Schlegel und Racine, in deren Versart Goethe selbst seine ersten Dramen dichtete, vom „Belsazar" an, über den wir jetzt durch „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" so interessante Kunde besitzen, bis zur „Laune des Verliebten" und zu den „Mitschuldigen". Zu diesen Metren seiner heroischen Schäferspiele, der Gattung, die ihn „übermäßig ergötzte", kehrt der Alte nun zurück und schlingt um die Anfänge und das Ende seiner dramatischen Dichtung ein wundersam ergreifendes Band. Der steife Alexandriner kleidet die kuriale Szene der Ämterverleihung stilvoll in barocke Formen. In unvergleichlicher Weise hat der scharfsinnige, geistvolle Schiller einst, am 15. Oktober 1799, dem Freunde, als er Voltaires „Mahomet" übersetzte, die Natur des Alexandriners gedeutet und damit auch den Charakter unserer Szene getroffen, deren Form und Geist freilich mehr in das Ende als in die Mitte des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, mehr in die Zeit des Faustdichters als seines Helden weisen. „Die Eigenschaft des Alexandriners sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Kouplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bett des Prokrustes, gezwängt."

Die Szene, die der mit vier Fürsten auftretende Kaiser eröffnet, erinnert in keiner Weise an die Umstände, unter denen das wichtigste Verfassungsgesetz des alten Deutschen Reiches erlassen wurde, sondern sie mutet wie eine höfische Zeremonie an. Der Monarch ist wieder ganz im alten Fahrwasser, und sein Schifflein, wieder flott gemacht, tänzelt nach glücklich überstandenem Sturme auf den beruhigten Wellen, wie die zierlichen Verse es widerspiegeln, worin sich die Gefühle und Gedanken der höfischen Personen spreizen. Er dünkt sich überaus würdevoll und ernst; aber unter der Herrschaft dieses luftigen Märchenfürsten verwandelt sich alles, was jemals höchste Wichtigkeit und Bedeutung besaß, in leeren Schein und glattes Spiel. Nichts geht bei ihm in die Tiefe, nichts ist fest in ihm verankert, und wie ein schwaches Rohr schwankt er im Winde seines Schicksals hin und her. So niedergeschlagen er noch kurz zuvor im Unglück war, so gehoben ist er jetzt im Glück. Die Allegorie des Maskenzugs, die er einst im lustigen Karneval zu schauen bekam, hat bei ihm nichts gefruchtet. Ihn beherrschen Furcht und Hoffnung, jene beiden größten Menschenfeinde, keine Klugheit bändigt sie, und Viktoria ist für ihn nicht die „Göttin aller Tätigkeiten", sondern die Urheberin neuer Feste. Zu einer prunkvollen Feier gestaltet er nun auch sofort den Sieg über die Feinde. Leichten Gewissens setzt er sich über die „Gaukelei" hinweg, die sich in den Kampf gemischt und vor deren Unheiligkeit ihn ehedem schauderte, nennt jetzt „Zufälle", was er einst als höllische Künste verwünschen mußte, und er spielt nur mit frommen Empfindungen, wenn er als sein Tedeum die bußfertige Einkehr bei sich selbst bezeichnet, wie er sich in der Erkenntnis der Bedeutung des Augenblickes mit einem Male ungemein gereift erscheint. Dieser Kaiser kann zwar durch seine Gutmütigkeit und Offenheit Sympathie und Mitleid erwecken; aber die Achtung hat er sich verscherzt. Er ist ein Popanz einstiger Kraft und Herrlichkeit, und was er aufführt, ist ein Schattenspiel ehemaliger Macht und Größe.

Goethe baut in seiner Dichtung das neue Reich in treuem Anschluß an die Goldene Bulle, wenn auch in anderer Reihenfolge, als deren Bestimmungen lauten, auf. Den einleitenden Akkord gab Olenschlagers wiederholte Antithese von Anarchie und Frieden und der Wortlaut der Urkunde: „Von stund an sang man Te Deum laudamus." Sodann folgt die Verleihung der Erzämter an die vier weltlichen Fürsten, die den vier großen Hofämtern des Grundgesetzes entsprechen, dem Erzmarschallamt Sachsens, dem Erzkämmereramt Brandenburgs, dem Erztruchseßamt des Pfalzgrafen, dem Erzschenkenamt Böhmens. Es ist im höchsten Grad für diesen Hof und Staat bezeichnend, daß sich die Gedanken der Inhaber dieser neuen Würden sofort und ausschließlich auf das „Mahl", die „Tafel", die „Küche", die „Kellerei" und deren Freuden richten. Immer wieder ist von „Festen" die Rede. Zumal die hochtrabende Belohnung des Obergenerals, der die Leitung der Schlacht den höllischen Gauklern überlassen hatte, ist eine Farce; er gedenkt denn auch keineswegs, das ihm verliehene Schwert im Kampfe zu führen, sondern nur es als Prunkstück, „der höchsten Majestät zum ewigen Geleite" zu tragen. Weniger verwunderlich ist es, daß der Sinn der übrigen drei Würdenträger sich mit den materiellen Genüssen des Lebens beschäftigt, des Kämmerers, der das Becken, des Truchseßes, der die Schüsseln, des Schenken, der den Wein zu reichen hat; aber die Art und Weise, wie sie und der Kaiser ihr Amt verbrämen, ist für die Heuchelei, die unter ihnen herrscht, charakteristisch. Diese tapferen Männer und jungen Helden, als die sie der Monarch apostrophiert, sind im Grunde die alten Schranzen und Schmeichler geblieben, und wie nach der Schaffung des Papiergeldes, heißt es jetzt, nach der Besiegung des inneren Feindes, von den Höflingen: „Bei aller Schätze Flor, Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor." Aber auch der Kaiser ist der alte Genüßling geblieben, als der er zuerst, im lustigen Karneval, erschienen ist. Zwar täuscht er sich selbst eine Weile ernste Gefühle vor und wehrt den Hin-

weis der Beförderten auf künftige Tage voll höfischen Glanzes scheinbar ab, doch bricht seine wahre Natur am Ende durch, und er setzt das letzte, wichtige Amt des Schenken ein, „weil unausweichlich hier sich's nur von Festen handelt".

Der hohle Schein dieses Flitterstaates wird nunmehr, um die Fratze des Vorganges zu vollenden, in aller Form durch den auftretenden Erzbischof-Erzkanzler bestätigt, der hier in seiner Person die drei geistlichen Kurfürsten des alten Reiches gewissermaßen vertritt und, wie der Mainzer einst, das Siegel führt. Er ist der „Schlußstein" zu dem „Gewölbe", das der Kaiser für „ewige Zeiten" erbaut haben will. Und wie sieht dieses staatliche Gebäude aus? Auf welchen Fundamenten ruht es? Die Machtfülle der Landesfürsten wird erweitert. Sie erhalten das Gebiet der Abtrünnigen; neue Gerechtsame, die Gerichtshoheit und eine stattliche Reihe gewichtiger Einnahmequellen, werden ihnen zugesichert. Mit dieser Stärkung der Territorialherren hat der törichte Kaiser seine eigene Macht geschwächt, obwohl ihn der heuchlerische Kanzler des Gegenteils versichert. Aber, als ob er mit Blindheit geschlagen sei, schüttet er das Füllhorn seiner Gaben weiter über die Begnadeten aus. Nun erst verleiht er ihnen, gleichsam als das Höchste, was er zu verschenken hat, das Recht der Kur, „den Folger zu ernennen", und, damit die Ironie dieser Selbstzerfleischung ihren Gipfel erreiche, mit dem „Beding", daß der Besitz der Fürsten unteilbar sei und nach dem Recht der Erstgeburt vererbt werde; denn diese scheinbare Einschränkung sichert in Wahrheit nur die Macht der Landesherrn und gewährt ihr die Dauer.

Der höfisch-politischen Tragikomödie folgt ein kirchliches Satyrstück auf dem Fuße; denn ein Bild des heiligen römischen Reiches deutscher Nation wäre unvollständig ohne Kennzeichnung des brachium ecclesiasticum. Nachdem sich die weltlichen Fürsten entfernt haben, ist der Erzbischof-Erzkanzler zurückgeblieben. In seiner geistlichen Eigenschaft, wie er pathetisch betont, nimmt er den Kaiser ins Gebet. Er hält dem ängstlichen und zer-

knirschten Herrscher, der sich soeben noch, an dem „großen Tag" der Ämterverleihung, im Glanze seiner Souveränität gesonnt hatte, den Bund mit Satanas vor Augen, die Verbrüderung mit den Magiern in der Schlacht. Die Kirche hat nicht vergessen, was ihr der jugendliche Monarch zur Zeit seiner Romfahrt angetan, und der Erzbischof erinnert an die Rache des Papstes, den jener durch die Befreiung des sündigen, der Kirche verhaßten Zauberers von Norcia verhöhnt habe. Diese Tat, die mit dem „frevlen Glück", dem ruchlosen Siege über den Gegenkaiser, in innerer Verbindung steht, erheischt — bei Strafe des Bannfluches! — ihre Sühne. Und sofort präsentiert der schlaue Kleriker für die also verdoppelte Schuld seine Rechnung. Er fordert von dem Zuwachs, den der Kaiser erworben, „ein mäßig Scherflein", dessen angeblich so bescheidenes Maß indessen durch die lange Liste der begehrten Güter Lügen gestraft wird. Der köstliche Widerspruch zwischen demütigem Wort und dreistem Verlangen illustriert, an einem größeren Beispiel als dereinst beim Schatzkästlein in Gretchens Stube, das salbungsvolle Wort des Pfaffen vom guten Magen der Kirche und ihrer Fähigkeit, unrecht Gut und ganze Länder zu verdauen. Die Reue des erschreckten Monarchen, der in seiner Schwäche dem Listigen erlaubt, die Grenze des bewilligten Besitzes selbst zu stecken, ermutigt den frechen Priester, seinen Willen zu diktieren. Er befiehlt geradezu, an der Stelle des „entweihten Raums" einen Sühnebau, die Errichtung eines stolzen Münsters, dessen Vollendung er in dröhnenden Worten ausmalt, nicht ohne dem Kaiser, der die Weihe der Basilika mit seiner Gegenwart verherrlichen soll, eine Schmeichelei an den Kopf zu werfen, die denn auch ihre erbauliche Wirkung tut.

Mit einem Male ist wieder der Kanzler in dem Erzbischof erwacht, und die von ihm zuvor getrennte Personalunion wird plötzlich wiederhergestellt, indem er die Beurkundung der Schenkung ankündigt, der der Geprellte sofort zustimmt. Das Lustspiel, das sich den närrischen Szenen am Kaiserhofe würdig an-

reiht und das Leben der höchsten Regionen in seinem farbigen Abglanze hier durch ein letztes Bild veranschaulicht, wird immer grotesker. Zweimal verabschiedet sich der Erzbischof und jedesmal kommt er zurück, um eine neue Forderung, in gebieterischem Tone, zu erheben; denn zu dem Lande gehören auch noch allerlei Gefälle, Zehnten, Zinsen, Steuern, Beutegeld und Frondienste. Der Kaiser seufzt zwar über die bunte Musterkarte dieser Ansprüche; aber er bewilligt sie, das Zaubervolk verwünschend, im Bewußtsein seiner schweren Sünden. Verdrießlich aber wird er bei der letzten Forderung, die ihm der Gottesmann mit tiefster Verbeugung auftischt. Sie ist der Gipfel seiner Unverschämtheiten; denn er verlangt für die Kirche auch Zinsen und Gefälle für etwas, das noch nicht vorhanden ist: für den Strand, der dem Faust verliehen ward und noch — im Meere liegt. Der Klerus aber ist geduldig und wartet ab, bis die Zeit gekommen, sein verbrieftes Recht geltend zu machen, während dem Kaiser in banger Ahnung die Wahrheit dämmert: „So könnt' ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben."

Das garstige, politische Lied vom „lieben heil'gen Römischen Reich", das die Gesellen in Auerbachs Keller angestimmt, hier wird es zu Ende gesungen, in einer Groteske voll erschütternder, innerer Ironie, die der greise Dichter — ein rückwärts gewandter Prophet — als allerletztes Vermächtnis seines eingesiegelten Testamentes uns Epigonen hinterließ. „Rom will Alles nehmen, geben nichts" — die alte, leidvolle Erfahrung, die der edle Fürst im „Tasso" aufs neue verkündigt, die Weisheit, die zumal die deutsche Nation so teuer erkaufen mußte, hier wird sie nochmals in dem buckelnden, stets mit hohlen, beutegierigen Händen zurückkehrenden Erzbischofe illustriert. Was dem Knaben Wolfgang noch als ein Ehrwürdiges, Heiliges entgegenstrahlte, jener aus dem Dome zum Rathause seiner Vaterstadt schreitende Krönungszug, von dem er meinte: „Eine politisch religiose Feierlichkeit hat einen unendlichen Reiz. Wir sehen die irdische Majestät vor Augen, umgeben von allen Symbolen

ihrer Macht; aber indem sie sich vor der himmlischen beugt, bringt sie uns die Gemeinschaft beider vor die Sinne" — alles dieses ist in dem Bilde des durch den Bischof gedemütigten und geprellten Kaisers zur Farce geworden. Die hohe, geschichtliche Erkenntnis, die der letzten, kurialen Szene des vierten Aktes zugrunde liegt, ließ in dem von ihrer bitteren Wahrheit erfüllten Dichter die Handlung des „Faust" eine Weile zurücktreten. „Der sehr verrufene Mann" — an den „weitbeschreiten Erzzauberer" des Volksbuches erinnernd — taucht nur ganz nebensächlich in dem politischen Gemälde auf, wie ja auch seine Belehnung darob vergessen wurde; seine Gestalt verschwindet darin, wie etwa die Erscheinungen des Frankfurter Liebesromanes in dem glanzvollen, politischen Schauspiele der Krönung untertauchten. Die Seheraugen des Dichtergreises waren über seinen Helden hinweg auf ein Größeres gerichtet, über das Ringen Fausts, des Einzelnen, auf die Ohnmacht und Not des Ganzen, des von partikularer und priesterlicher Gewalt zerfressenen Reiches. Die Gedanken, die hier, an der Grenze seines Lebens, dem gefaßten Geiste Goethes aufgingen und sich, seligen Dämonen gleich, auf den Gipfeln der Vergangenheit glänzend niederließen, gehörten der entschwundenen Größe und Macht seines deutschen Vaterlandes, das zur lächerlichen Karikatur, zum Spottbilde seiner selbst geworden war.

Fünfter Akt

Offene Gegend

Unter allen Teilen der fortgesetzten Tragödie ist der letzte Akt am meisten mit dramatischem Leben erfüllt. In mächtiger Steigerung, in immer kühneren, großartigeren Bildern baut er sich auf, strebt er von der Erde, dem Wirkungskreis des unermüdlichen Faust, empor zu dessen Erlösungsort und Ziel, dem Himmel. Was den fünften Aufzug besonders von den vorhergehenden unterscheidet, sind die realistischen Szenen, die er enthält, die Vorgänge, denen man anfühlt, daß der Dichter und sein magischer Held, Antäus gleich, wieder den natürlichen Boden berührt und neue Kräfte daraus gesogen haben. Sie geben uns die Empfindung, daß Goethes Äußerung gegenüber Boisserée, vom August 1815, das — schon fertige, sehr gut und grandios geratene — Ende sei aus der besten Zeit (d. h. aus den Jahren der Gemeinschaft mit Schiller), durchaus auf Wahrheit beruht. Sicherlich entstammt dieser Periode auch die Konzeption des Eingangs, der Idylle von Philemon und Baucis, deren Intention der Dichter selbst am 2. Mai 1831 als „über dreißig Jahre alt" bezeichnete. Auch hat er in dem Vorspiele „Was wir bringen" (1802), das mit dem „Faust" eine innere Verwandtschaft, wie eine flüchtige äußere Beziehung aufzeigt — der Zaubermantel des Magus wird darin erwähnt — das Greisenpaar verwendet. Seit frühester Jugend mit Ovids Metamorphosen vertraut, konnte ihm auch Herders Nörgelei diesen seinen „Liebling" nicht ganz verleiden, und so sehen wir in Goethes Werken das reizende Motiv, das er dem lateinischen Dichter entnahm, zu allen Zeiten wieder auftauchen. Schon in der Farce „Götter, Helden und Wieland" (1773) heißt es: „Philemon und Bauzis erbaten sich zusammen den Tod." Es

entzückt ihn 1775 in einer Darstellung Elsheimers. Anfangs September 1779 meldet er Charlotten v. Stein, „der Besuch der schönsten Götter daure immer bei ihm fort, er tue sein möglichstes, sie gut zu bewirten und wenn sie je wieder scheiden sollten, möchten sie seine Hütte zum Tempel verwandeln". In den „Wahlverwandtschaften" erscheint der alte Geistliche „unter den alten Linden, gleich Philemon, mit seiner Baucis, vor der Hintertüre ruhend", in „Dichtung und Wahrheit", bei der Schilderung seines ersten Besuches im Sesenheimer Pfarrhause, wo er als verkappter Reiter erschien, illustriert Goethe die Freude der Menschen an der Verkleidung durch das Inkognito des Jupiter, das der Göttervater bei jenen Alten anlegte.

Herrlich hat der deutsche Dichter die Fabel Ovids umgeschmolzen — wie geistreich ist die Überschwemmung des sumpfigen Gebietes umgedeutet, der Tempel zum Kirchlein gewandelt! — und zur Exposition des letzten Aktes der Handlung benützt. Noch einmal ergriff, im Frühling 1831, den Meister der idyllischen Dichtart die Freude an dieser Gattung, und der Hochbetagte schuf aus innerster Sympathie mit dem „sehr zusagenden" Stoffe das rührende Bild *seines* Paares, das — nach seiner Erklärung — mit jenem berühmten des Altertums nichts zu tun und dem er nur jene Namen gegeben habe, um die Charaktere dadurch zu heben. Nochmals läßt er, wie sechzig Jahre zuvor in dem trotz aller plastischen Ruhe der Darstellung von tiefer, innerster Erregung zitternden Idyll von Cumae, das den ihm selbst beigelegten Namen trug, weil es seine damalige Lebenslage in diesem Gleichnis widerspiegelte, einen „Wandrer" auftreten, der sich an einer Urgestalt menschlichen Daseins erlabt. Kein Gott, wie Jupiter oder Merkur bei Ovid, sondern ein dankbarer Mensch, dem Philemon und Baucis nach dem Schiffbruche das Leben gerettet haben und den es drängt, nach vielen Jahren seine Wohltäter wiederzusehen, naht sich ihrer bescheidenen Hütte. Von Linden umsäumt — in eine Linde ward Baucis bei Ovid verwandelt,

und dieſe Friedensbäume hatte Goethe auch in ſeinem Gartenhauſe vor fünfundfünfzig Jahren gepflanzt — ſteht ſie einſam auf dem Strande, nur einer kleinen Kapelle benachbart, deren Glöckchen den im Sturme Verſchlagenen ebenſo wie das von den Alten bediente Leuchtfeuer das Zeichen zur Rettung zu geben beſtimmt iſt. Mit größter Kunſt entfaltet Goethe die Geſchehniſſe, die vergangenen wie die gegenwärtigen, meiſterhaft, wie in ſeiner kräftigſten Zeit, ſchattet er die Charaktere, ſo etwa die geſprächigere, rüſtigere Greiſin gegenüber dem ſtilleren und hinfälligeren Gatten, voneinander ab. Alles iſt in lebendige Handlung umgeſetzt. Die Geſtalten treten erſt nach und nach auf, immer ein Stück der Vorgänge enthüllend oder einen bezeichnenden Zug offenbarend. Vortrefflich bringt auch die Sprache und der Rhythmus, der trochäiſche Dimeter, den kindlichen Charakter der Strandidylle zur Geltung.

Nachdem der Wandrer die Alten begrüßt und ſie gerührt an ihre einſtige Hilfeleiſtung erinnert hat, eilt er auf der Düne vorwärts, um angeſichts des grenzenloſen Meeres ſeine Bruſt im Dankgebete zu erleichtern, und indem Philemon neben ihn tritt, erklärt er ihm die Veränderung, die hier geſchehen iſt. Weit zurückgedrängt und durch Dämme abgegrenzt, flutet draußen das Meer. Die Fläche, die es ehemals beſpült hatte, iſt in ein paradieſiſches Land mit Wieſen, Gärten, Dörfern und Wäldern, dichtbewohnt von Menſchen, verwandelt, das Werk kluger Herren und kühner Knechte. Dann ſitzen die drei — wie einſt die Götter mit dem alten Paare — im Gärtchen am Tiſche, und die Alten reden zu dem ſprachloſen Gaſte von dem Wunder, das ſie ſelbſt noch nicht zu faſſen vermögen. Philemon berichtet treuherzig von den Dingen, die er zu hören und ſchauen bekam, ihm bürgen der Kaiſer, der das Ufer dem neuen Herrn verliehen — immer iſt nur unbeſtimmt von „ihm“ die Rede — und der Herold, der die Kunde gebracht, für die Rechtmäßigkeit des Vorganges, und arglos erzählt er von den Zelten der Arbeiter und dem im Grünen ſich erhebenden Palaſte.

Aber dem ahnungsvollen Weibe ist unheimlich zumute. Sie wittert einen Frevel; denn gespenstig dünkt ihr das Werk, das hier verrichtet wurde, zauberhaft zumal die nächtliche Erscheinung von Flämmchen und Feuergluten, deren Stelle dann am Tage plötzlich ein Damm und ein Kanal bezeichneten, sie raunt von blutigen, stöhnenden Menschen, die dem Bau zum Opfer fielen. Alles, Glaube und Aberglaube, vereinigt sich in dem frommen Mütterchen zur Überzeugung, daß das ganze Wesen nicht mit rechten Dingen zugegangen und daß der „Nachbar" gottlos ist, denn ihn gelüstet nach seines Nächsten Haus, daß er ein Gewaltmensch ist, weil er sie in ihrer Freiheit bedroht. Vergebens sucht der Gatte zu beschwichtigen und den Fremden in Schutz zu nehmen, der ihnen doch einen Tausch im neuen Lande angeboten: die Alte traut dem „Wasserboden" nicht und will auf ihrer Düne bleiben. Es liegt trotz allem Frieden, der um die beiden waltet, ein Unheil in der Luft, und die schwüle Stimmung entlädt sich in Philemons Verlangen, in der Kapelle zum alten Gott vertrauensvoll zu beten und — „letzten Sonnenblick zu schauen". Unbewußt hat der Greis eine düstere Wahrheit gesprochen.

Palast

Mit raschen, unaufhaltsamen Schritten eilt die Handlung weiter. Der Abend, den Philemon angekündigt hat, bricht herein. Die offene Gegend, in der sich der Prolog der drei friedlichen Leute abgespielt hat, verwandelt sich zur Szenerie des *Palastes*, der in einem weiten, von einem großen Kanal durchflossenen Ziergarten liegt, in jener Landschaft, die, nach der Schilderung des Greisenpaares, das Werk des neuen, unbekannten Herrn und seiner Helfershelfer ist. *Faust*, der Schöpfer dieses Reiches, wandelt nachdenklich in seinem Besitztum. „*Im höchsten Alter*", wie der Dichter anmerkt, „gerade hundert Jahre alt", nach seiner gegenüber Eckermann am 6. Juni 1831 erklärten Intention, die er in einigen Entwürfen

auch bereits zum poetischen Ausdruck gebracht hat. Wir fragen: Wo ist die Wirkung des Verjüngungstrankes der Hexenküche geblieben? Durfte der Dichter ohne weiteres, ohne nähere Begründung jenen magischen Kreis, den er um seinen Helden gezogen, durchbrechen und ihn wieder unter die Bedingungen des menschlichen Lebens stellen? Es genüge uns einstweilen, daß er es getan hat, kraft seiner Dichterherrlichkeit und jenes Faustrechtes, das ihm sein erleuchteter Freund und berufener Genosse einst zugesprochen.

Was die Alten zuvor berichtet, wird zur Gegenwart. Reges Leben entfaltet sich auf dem Kanale, ein großer, buntbewimpelter Kahn nähert sich, mit den letzten, vom Meere kommenden Schiffen nach dem Hafen steuernd, der Landungsstelle. Lynceus, der Türmer, ist es, der durchs Sprachrohr das Ereignis verkündet. In ihm hat Goethe, ganz im Schwunge und Geiste seines symbolischen Dramas und an einem bedeutsamen Wendepunkte der Tragödie, eine völlig ideale Gestalt, gewissermaßen den typischen Vertreter der Teichoskopie, den Turmschauer an sich, geschaffen, der so wenig mit dem gleichnamigen Wächter im Helenaakte identisch ist, wie dieser mit dem Steuermann der Argonauten. Den frohen Worten des Lynceus, die den Gipfel des Unternehmens seines Herrn, dessen „Glück zur höchsten Zeit" bedeuten, folgt — eine Andeutung tragischer Umkehr — ein Zeichen, das den titanischen Machthaber an die Grenzen seiner Wirksamkeit und seines Bereiches mahnt. Von der Düne her erschallt das Glöckchen, das der fromme Philemon, seines christlichen Amtes waltend, zur Abendfeier läutet. Der Ton trifft Faust an seinem verwundbarsten Teile, in seinem Herrscherbewußtsein; er empfindet ihn, „auffahrend", wie einen tückischen Schuß, der in seinem Rücken gegen ihn fällt, indes er seine Augen an dem vor ihm sich dehnenden Gelände weidet. Das verdammte Läuten — in Fausts Verwünschung mischt sich etwas von Goethes oft bezeugter Abneigung gegen das ihm unerträgliche Gebimmel der Kirchen-

glocken — erinnert den Eroberer, die Worte der Baucis vom begehrlichen Nachbar beſtätigend, daran, daß ſein fürſtlicher Beſitz nicht „rein“ iſt, ihm keinen ungetrübten, ungeſchmälerten Genuß gewährt. Sein Sinn iſt auf das ſtille Plätzchen, das altersbraune Häuschen unter den Linden bei dem morſchen Kirchlein gerichtet, ein idylliſcher Ruheort, wie zum buen retiro eines großen Herrn geſchaffen, dem jedoch das fremde Eigentum die Luſt zur Erholung verdirbt und jeden Blick und Gang vergällt. Dieſes Gefühl beſchränkten Herrſcherwillens drückt den Leidenſchaftlichen ſo darnieder, daß er ſeinen ganzen Beſitz verwünſcht und ſich weit von ihm hinwegſehnt.

Im ironiſchen Gegenſatze zu dem verdüſterten Fauſt bläſt der Türmer unentwegt durchs Rohr und meldet die Ankunft des Kahns. Ihm entſteigen Mephiſtopheles und die drei Gewaltigen und ſchaffen die Güter, die Erzeugniſſe fremder Weltgegenden, ans Land, indem ihr Chorus Fauſt als Patron beglückwünſcht und begrüßt. Der Teufel erklärt nun ſelbſt den neuen wunderbaren Vorgang, die Heimkehr ſeiner ſtattlichen und reichbeladenen Flotte. Mit zwei Schiffen iſt er ausgezogen, mit zwanzig kehrt er heim. Was er zuerſt prahlend und lügneriſch als Tat des durch das freie Meer befreiten Geiſtes hingeſtellt hat, gibt er zuletzt als das zu, was es war: Er hat — eine Erweiterung ſeiner kriegeriſchen Künſte — Seeraub getrieben, deſſen Berechtigung er auf ſeine eigene Weiſe begründet. Wie immer iſt der Sohn des Chaos der Lobredner der Gewalt und der Verächter der Ordnung, in ſeiner Habgier kümmert ihn nur die Beute, nicht das Recht, und der alte Lügner und Sophiſte kennt keinen Unterſchied zwiſchen Krieg, Handel und Piraterie. Sie ſind für ihn weſensgleich und bedeuten ihm, dem Läſterer des Dogmas, die heilige Dreieinigkeit der „Schiffahrt“, wie er ſie eben meint.

Die drei Gewaltigen haben die Reichtümer ihrer Fracht, das Gut, das eines Königs würdig iſt und deſſen Herz erfreuen könnte, ausgeſchifft; aber der trübe Fauſt würdigt ſie und ihre

Schätze keines Blickes. Er hat für seine Diener, wie die derben, empörten Gesellen mit dem Sprichwort murren, nur Stank statt Dank. Vergebens erinnert sie der Teufel an das, was sie sich vorweggenommen; sie betrachten es nur als Abschlag zu ihrem Vergnügen und fordern keck, als wahre Revolutionäre, die Beute, ihrer Hände Frucht, mit ihrem Herrn in gleichem Maß zu teilen. Es ist ein satirisches Bild, das aus Goethes aristokratischer Betrachtung der Freiheits- und Gleichheitsideen seines Jahrhunderts floß, die er (1795) als Erzeugnisse von Phantasten oder Charlatans verurteilte. Mephisto, der Aufseher der Unzufriedenen, vermittelt zwischen ihnen und ihrem Arbeitgeber, indem er sie auffordert, im Palaste die Kostbarkeiten auszubreiten, damit ihr Herr, durch ihre genauere Betrachtung zum Bewußtsein seines Reichtums gelangt, sie schadlos halte durch die Feste, die er seiner Flotte geben werde. So verspricht der Teufel seinem Volke, wenn auch kein Brot, doch Spiele und stellt für den kommenden Tag auch noch „bunte Vögel" in Aussicht, für die er bestens sorgen wolle. Es sind wohl lockere Nymphen, die der Sohn der Hölle seinen dämonischen und lüsternen Matrosen verheißt, ähnlich jenen „Liebesgöttern" aus fremden Ländern, die der Dichter einst in Gestalt von losen Vögeln zum Verkaufe ausbot.

Inmitten eines durch magische Kräfte geschaffenen Paradieses, im Anblick ungeheurer, durch sie herbeigeschleppter Reichtümer der finstere Herr dieses Besitzes — ein Bild *menschlicher Unzufriedenheit*! Diesen Widerspruch sucht Mephistopheles dem Faust vor Augen zu führen. Alles, was der nach Macht und Eigentum Strebende ersehnt hat, ist erreicht, seine kühnsten Gedanken sind zur Tat geworden. Nochmals schildert ihm der Teufel das große Werk, das hier entstanden und vollbracht ist, zeigt ihm das Reich dieser Schöpfung und ihre Herrlichkeit, versichert ihn, daß Faust an dieser Stelle das Höchste errungen hat, was Land und Meer dem Menschen zu bringen vermögen. Aber gerade der Hinweis auf den Schauplatz dieser Triumphe,

die immer wiederholte Zumutung an Faust, einzuräumen, daß er hier am Ende, am Ziel seiner Wünsche angelangt sei, entflammt seine Wut und erneuert seinen Schmerz; denn dieses „hier" erinnert ihn an die Schranken seines „Weltbesitzes", an die Grenzen seiner Macht. Wie ein Dämon beherrscht ihn das Gelüste nach dem kleinen Gütchen der Alten, deren Linden er, von Ast zu Ast Gerüste planend, sich als Sitz erkoren und erträumt, von dessen Höhe aus er sein Werk, das Meisterstück des Menschengeistes, überschauen, die Wohltat seiner Kulturarbeit ermessen könne.

Nichts vermöchte die Verstiegenheit des Herrscherwillens, die Hybris des sich selbst als Maß der Dinge setzenden Menschen unmittelbarer und anschaulicher zu bezeichnen als dieser zum Wahn gewordene Wunsch des Faust. Ist das noch der „freie Geist", der, wie er dem Teufel versicherte, „alle Rechte schätzt?" Wo ist die Besonnenheit geblieben, das schöne Gleichgewicht der Seele und des Geistes, das ihn die großen Gestalten und Erinnerungen der Antike lehrten, wo jenes Ideal des geborenen Königs, das ihm Chiron zeigte, des Alciden, der ein Arbeitsheld, wie Faust, und ein Beschützer aller — Schwachen und Bedrückten war? Nichts ist in diesem Augenblick von jener Läuterung zu verspüren, die er, der Gatte Helenas, erfuhr. Der alte Stürmer ist wiederum in ihm erwacht, mit jener Leidenschaft des Lebensdranges, die ihn, in der Kerkerhaft der alten Stube, sein Hundedasein verwünschen ließ. Nun da er alles besitzt, was er damals ersehnte, Gut und Geld und Ehr' und Herrlichkeit der Welt, heißt es wiederum: „Mir ist's unmöglich zu ertragen." Und doch mischt sich in diese Unbändigkeit des Willens, dessen Allgewalt sich, wie ein flutendes Meer, an „diesem Sande", an der Düne der unschuldigen Alten gebrochen fühlt und deren Glöckchen und Linden ihn mit ihrem Klang und Duft — wie einst das „dumpfe Mauerloch" — gleich einer Kirchengruft umfangen, eine Regung anderer Art. „Und wie ich's sage, schäm' ich mich." So bekennt der Unersättliche von seinem Gelüste.

Ein Konflikt ist hier im Innern Fausts entstanden, der für die psychologische Entwickelung und Erklärung des Mysteriums von der größten Bedeutung ist. Der Magus und Übermensch verfällt auf der Höhe seiner Macht und seines Lebens einem seelischen Kampfe, der — urmenschlich ist. Die Scham, die Faust über die Kleinlichkeit seines Begehrens empfindet, ringt mit seiner Leidenschaft. Diese Leidenschaft erwächst auf dem Grunde seiner rastlosen, vom Begehren zum Vollbringen und wiederum zu neuen Wünschen stürmenden Natur, wie er sie später selber schildern wird. Es ist das wahrhaft Faustische in ihm, das ihn nicht zur Ruhe, zum Frieden, zum Genusse kommen läßt. Jetzt, im Vollbesitze aller irdischen Güter, erfaßt ihn dieser Drang als eine neue Qual, mit einer Stärke, die ihm unerträglich ist:

So sind am härtsten wir gequält
Im Reichtum fühlend, was uns fehlt.

Diesem inneren Zwange aber folgt der Allgewaltige nicht blindlings, nicht wie ein Despot, sondern er ringt mit sich und fragt nach einem Ausweg aus der Not, die sein Gemüt bedrückt. Sein Gewissen kämpft mit seiner Leidenschaft. Ohnmächtig steht der Mächtige, gelähmt der Willkürliche zwischen diesen beiden Kräften. In der Selbstbetrachtung, zu der ihn sein Gewissen zwingt, kommt ihm seine Hilflosigkeit zum verzweiflungsvollen Bewußtsein, und kläglich erscheint er sich in dem Bekenntnis: „Das Glöcklein läutet, und ich wüte."

Wundervoll hat der Dichter hier, in diesem Bilde von dem geruhigen Glöcklein der in ihrer Armut befriedeten Alten, das, wie eine stete Mahnung zur Einkehr und Selbstbescheidung, dem unersättlichen Herrenmenschen ins Gewissen läutet, den Fluch des Reichtums dargestellt. So hatte ihn Faust schon ehemals vorgeahnt und vorempfunden in jener Verwünschung alles dessen, was als Besitz uns schmeichelt, und Mammons, der uns mit Schätzen zu kühnen Taten regt, so hatte er einst die Gaben des Teufels, die Speise, die nicht sättigt, verhöhnt. Nun hat er das Unselige irdischer Herrschaft erfahren, er, der noch kurz zuvor,

die Bruſt von hohem Willen voll, im Befehlen Seligkeit empfinden zu können wähnte. Wie eine bittere Ironie auf jene Theorie, die er dem Mephiſtopheles eröffnet hatte, auf jenes ſtolze, ſelbſtbewußte Wort:

Was er dem Treuſten in das Ohr geraunt,
Es iſt getan, und alle Welt erſtaunt —

erweiſt ſich nun die Wirklichkeit. Der Treuſte, dem er ſein Geheimnis anvertraut, iſt kein anderer als der — Teufel, und was er ihm ins Ohr zu raunen hat, kein ſicherer und ſeliger Befehl, ſondern ein ſchwerer, innerer Zwiſt.

Dieſen Streit zwiſchen Gewiſſen und Machtgefühl ſucht „der Treuſte" auf ſeine perfide Weiſe zu ſchlichten. Er verhöhnt das Glöcklein, das ſo unbequem das Gelüſte des Gewaltigen ſtört und ihm das Leben vergällt, als ein widriges und jedem „edlen" Ohr verdrießliches Geräuſch. Das Feuer ſeiner Beredſamkeit iſt geſchürt von der eigenen, tiefeingewurzelten Feindſchaft gegen das chriſtliche Zeichen, gegen die fromme Übung, alle irdiſchen, bedeutſamen Ereigniſſe von der Geburt und Taufe bis zum Grab mit jenen kirchlichen Klängen zu begleiten und zu weihen, und er ſucht es als etwas darzutun, das gegen die Natur gerichtet iſt, weil es den heiteren Abendhimmel umneble, und gegen die Wirklichkeit, da es das Leben wie einen Traum zerfließen und verklingen laſſe. Gegen die Geiſtigkeit des Glaubens, die den inneren Wert des Menſchendaſeins betont und verkündet, und ihm, über alles Zeitliche hinweg, die Ewigkeit zu ſichern ſich berufen fühlt, zielt der hämiſche Angriff des Dämons. Und er ſchürt nicht umſonſt. Schon betäubt er das Gewiſſen Fauſts und ſchläfert es ein. Was das Mütterchen als gottlos bezeichnete, die Geringſchätzung des Eigentums und der Perſönlichkeit, was der eindringlichen Predigt des läutenden Glöckleins, der Lehre Chriſti widerſpricht, das offenbart ſich in Fauſts Geſinnung, die das gute Recht der Alten als eigenſinnigen Widerſtand erklärt, der ihm ſeinen herrlichen Gewinn verkümmere. Aber in der Tiefe ſeiner Seele gärt es fort. Immer

wieder kämpft der Herrscher, der sich jeder Satzung und Verantwortlichkeit entziehen möchte, mit seiner Menschlichkeit. Und in der grimmigen Pein dieses Zwiespaltes fühlt er sich mürbe und matt und seufzt über das Los, daß man

Ermüden muß, gerecht zu sein.

In diesem wahrhaft tragischen Konflikt, in den — nach einer Terminologie Goethes, die er in einer Vergleichung Shakespeares mit den Alten und Neusten durchführt — das freie „Wollen" des Helden mit dem beschränkenden „Sollen" geraten ist, weicht die magische Kraft von Faust. Der Halbgott, als den ihn einst die höllischen Geister schmeichlerisch begrüßt, der mächtige Erdensohn, als den sie ihn vom Guten zum Bösen geführt hatten, kehrt zu menschlicher Empfindung und Gerechtigkeit zurück.

Schritt für Schritt hat der Dichter diesen Übergang seines Helden aus dem Bereich des Übersinnlichen in die Wirklichkeit vollzogen. Der Magus, der innerlich schon längst den finsteren Gefährten überwunden hat und nur vorübergehend, im Kriege, zu dessen mechanischem Helfer geworden ist, ringt hier zum letzten Male mit seinem bösen Dämon und — unterliegt. Der Gealterte, Ermüdete läßt ihn gewähren. Was Mephistopheles „Kolonisieren" nennt, die Politik der Unterdrückung und Gewalt, verwehrt ihm der geschwächte Faust nicht mehr und gibt den Befehl, die Alten zur Seite zu schaffen, wenn auch mit dem Beding, sie anderswo — durch ein bereits ausersehenes, schönes Gütchen im neuen Lande — zu entschädigen. Mit Freude übernimmt der Teufel den Auftrag; denn hier geschieht ja ein offenkundiges Unrecht, und der Gleißner ist auch um eine Beschönigung der schnöden Tat nicht verlegen, die er sich sehr einfach denkt: Die Alten werden aufgehoben und wieder niedergesetzt, und der schöne, neue Aufenthalt wird sie mit dem Gewaltstreich versöhnen. Ein gellender Pfiff, und die drei Gesellen sind wieder da, die mit der Aussicht auf das Flottenfest dem Gebote des alten Herrn, der sie so ungnädig empfing, sich fügen.

Mephisto aber, der Welterfahrene und allezeit Bibelfeste, findet zu dem ruchlosen Vorgang das klassische Beispiel, womit er die Zuschauer belehrt. Es ist die Geschichte (1. Buch der Könige Kap. 21) von Ahab, dem König von Samaria, der den nahe bei seinem Palaste gelegenen Weinberg des Israeliten Naboth gegen einen besseren einzutauschen wünschte und den Widerstrebenden, der das Erbe seiner Väter nicht verlassen wollte, auf den Rat der Königin Isabel und auf falsches Zeugnis hin wegen Gotteslästerung steinigen ließ. Die Parabel ist durchaus am Platze; denn auch hier geschieht, wie dort, ein Akt der Despotie, worin dem Faust die Rolle des Ahab, dem Erzähler des Gleichnisses die des Ratgebers und Verführers zufällt. Und der blutige Ausgang des tyrannischen Unternehmens rechtfertigt vollends die biblische Parallele, die trotz ihrer satirischen Färbung der Unheil verkündenden Szene das Siegel jener alttestamentlichen Symbolik aufdrückt, einer religiösen Bedeutsamkeit, die das Einzelne im Lichte des Ewigen erscheinen läßt und das Irdische vor das Auge des vergeltenden Gottes bringt.

Tiefe Nacht

Immer düsterer wird es um Faust und seinen fürstlichen Sitz. Mit den Leidenschaften, die im Inneren des greisen Herrschers wüten, setzt der Dichter die Natur in stimmungsvollen Einklang. Auf der Schloßwarte blickt der Türmer Lynceus in die tiefe Nacht und singt ein Lied. Der Frieden, den es ausströmt, steht in erschütterndem Gegensatz zu den erregten Vorgängen, die schon angekündigt und in Vorbereitung sind. Der Gesang des Wächters mit dem Luchsauge, das nicht nur die Welt überfliegt, sondern durchdringt, entsteigt der eigenen Seele des Dichters. Es ist das Schwanenlied des greisen Goethe, der hier von der Erde Abschied nimmt und nochmals sein Verhältnis zu ihr offenbart. „Zum Sehen geboren", das ist der glücklich Begabte, der mit dem Auge vornehmlich die Welt erfaßte, „zum Schauen bestellt" der Auserwählte, der sie in ihren Tiefen er-

gründete. Aus den beruhigten, alles Irdische und Zeitliche gleichsam segnenden Klängen atmet noch einmal jene unbegrenzte Liebe, womit er in die Natur und ihre Zusammenhänge geblickt hat, die sein höchstes Glücksgefühl gewesen ist, worin sich ihm alle Dinge verschönt hatten und er selbst sich mit seinem Leben und Menschenschicksal versöhnt fand. Die „ewige Zier", die göttliche Vollendung, die er in der Schöpfung anbetungsvoll verehrte, das Kleinste wie das Größte, das Nächste und Fernste in ihr, das er mit der gleichen Andacht umschloß — es ist auch der Inhalt seines letzten Dankgebetes. Hier, in diesem lyrischen Erguß, worin Lynceus gleichsam zum letzten Male den goldenen Überfluß der Welt mit seinen glücklichen Augen trinkt, tritt die egozentrische Betrachtung Goethes, die den ganzen „Faust" durchzieht und zum Bekenntnis und Gleichnis seines Lebens macht, ganz unverhüllt zutage. Der Dichter wird völlig eins mit seinem idealen Türmer, der nur das Sprachrohr seiner poetischen Gedanken und Gefühle ist, die begrenzte Welt des Dramas erweitert sich zum All, von dessen Schönheit durchdrungen der Beschauer sich selbst gefällt, mit sich einig und selig ist.

Dieses Lied des harmonischen, mit der Welt durch sein empfänglichstes Organ verbundenen Menschen, des Künstlers, in dessen schaffender Seele die Spiegelbilder der Natur zum inneren Erlebnis werden, endet mit einer schrillen Dissonanz. Das freudige, schöne Leben zeigt plötzlich seine häßliche, entsetzliche Nachtseite. Die Hütte der Alten steht in Flammen! Lynceus schildert das grausige Schauspiel, sein scharfes Gesicht, das er zuvor gepriesen, mit einem Male verwünschend, von Anbeginn des Brandes bis zu dessen Ende, bis die Hütte auflodert, die Kapelle unter der Last der stürzenden Äste zusammenbricht und die alten Linden vom Gipfel bis zur Wurzel erglühen. Jammervoll verkündet sein Schlußgesang, daß der Anblick, den Jahrhunderte gezeitigt, dahin sei. Auf dem Balkon, der gegen die Dünen zu gerichtet ist, steht Faust und vernimmt den wimmernden Ton seines Türmers. Die schreckliche Kunde trifft sein

Herz. Die raſche, ungeduldige Tat der Brandſtifter erbittert ihn. Aber ihn tröſtet ſofort der Gedanke, an Stelle jenes erträumten Sitzes einen Turm und Luginsland zu errichten, von dem er, ins Unendliche ſchauend, auch das neue Heim der alten Leute erblicken will. In ſeinem Herrſcherſinne fühlt er ſich bereits als ihr Beſchützer und Gönner und malt ſich ihre Freude über die „großmütige Schonung" aus, die er ihnen dadurch angedeihen ließ, daß er ſie nicht ohne weiteres vertrieb, ſondern ſo reich entſchädigte. Jedes ſeiner Worte zeugt von ſeiner Verblendung, atmet die Ironie, womit ihn ſein Schickſal umfängt. Er ahnt nicht den vollen Umfang des Schauderhaften, das ſich auf der Düne zugetragen hat.

Da nahen die Miſſetäter, Mephiſtopheles und die Dreie, in hurtigem Lauf und berichten, leichtfertigen Tones, von allen Einzelheiten ihres Streifzuges: Wie ſie die Hütte erbrochen, die widerſpenſtigen Alten derart angefaßt, daß ſie vor Schrecken ſtarben, den Wandrer, der ſie verteidigte, niederſtreckten, und wie die Hütte von den im wilden Kampfe umher geſtreuten Kohlen in Brand geriet. Alles lautet in dieſer frivolen Erzählung unbeſtimmt, weil alles bemäntelt werden muß; denn die ruchloſe Tat, das wiſſen die unheimlichen Boten, geht weit über das hinaus, was ihr Herr und Auftraggeber gewollt. Fauſt iſt entſetzt. Wütend herrſcht er die Teufliſchen an, die ſeinen Befehl ſo mißverſtanden. Er flucht ihrem Gewaltſtreiche; denn ſeine Abſicht ging, wie er es nennt, auf „Tauſch" und nicht auf „Raub". Noch immer iſt der Herriſche verblendet. Wie darf er von einem Tauſche ſprechen, wo die Einwilligung der guten Alten fehlte? Wo er befohlen, ſie zur Seite zu ſchaffen? Und iſt es nicht mehr als Raub, was die dämoniſchen Geſellen, denen er die Ausführung ſeiner Wünſche anvertraut hatte, begangen? Mit Mord und Totſchlag iſt die friedliche Stätte beſudelt, und ein Teil des ſträflich vergoſſenen Blutes klebt auch an der Hand des Gewaltherrſchers, deſſen Gebot ſie verurſachte. Vergeblich ſucht ſich Fauſt von dieſer Mitſchuld rein zu waſchen,

und der Groll der abziehenden Räuber und Mörder trifft ihn als den Despoten, der willkürlich, ohne Rücksicht auf das Gesetz und Gewissen, mit dem Eigentum und Leben seiner Untertanen schaltet.

Tief in sich versunken, starrt Faust vom Balkone in die Ferne. Im Dunkel der sternlosen Nacht lodert das letzte, verglimmende Feuer des Brandes, ein leiser Wind erhebt sich und weht den Rauch dem Erschauernden zu. Er grübelt über den Frevel: „Geboten schnell, zu schnell getan." Schon wägt er seinen Teil der Schuld gegen den der andern ab. Die Reue hat den Übermenschen erfaßt, der hier, in seinem herrischen Streben, seinen letzten Irrtum begangen hat. Wird er sich wieder, wie zuvor beim mahnenden Glöckchen der armen Alten, über diese Anwandlung hinwegsetzen? Wird er dabei verharren? Diese Fragen, anders gewendet, lauten: Gewissenloser Magus oder verantwortlicher Mensch? Böse oder gut? Knecht des Teufels oder des Herrn? Reif zur Verdammung oder zur Erlösung? An der Entscheidung dieser Fragen, die ihm selbst in die Hand gegeben ist, hängt das Schicksal des Faust, und die Stunde dieser Entscheidung ist gekommen.

Mitternacht

Die Art und Weise, in der Goethe den letzten, seelischen Kampf seines Helden zur Anschauung bringt, gehört zu den bewunderungswürdigsten Taten seiner gesamten Poesie. Zumal auf dem Gebiete des Dramas hat er nichts Überwältigenderes geschaffen als die Szene, da um Mitternacht der greise Herrscher mit sich und den Mächten ringt, die ihn umdrängen. Sie ist im größten Stile gehalten, von einer Gedankentiefe und symbolischen Kraft ohnegleichen. Noch immer steht Faust auf dem Balkone seines Palastes und blickt nach der verglühenden Brandstätte. Da schwebt mit dem Rauche, der ihr entsteigt, etwas Schattenhaftes heran: Vier graue Weiber. Im kurzen Gespräch, das sie halb mit sich selber, halb miteinander führen,

erklären sie sich als das, was sie bedeuten: der Mangel, die Schuld, die Sorge, die Not. Sie alle versuchen in den Palast einzudringen, aber dreie von den Schwestern müssen an der verschlossenen Türe Halt machen und umkehren. Sie entfernen sich, enge aneinander geschmiegt, und künden, in der dunkeln Nacht verschwindend, den Bruder an, der von ferne kommt, den Tod. Nur eine von den gespenstigen Frauen ist zurückgeblieben und durch das Schlüsselloch ins Innere des Herrschersitzes eingeschlichen: die Sorge.

Was ist der Sinn dieser geisterhaften Erscheinung? Welche Motive verbindet mit ihr der Dichter? Faust hat seine letzte Tat begangen. Sie ist zur Untat geworden, befleckt durch den Tod Unschuldiger und den Raub ihres Eigentums. Aus dem Aschengrab der beiden alten Leute und ihres Beschützers erwächst für den Gewalttätigen eine Bedrängnis und Qual, weit schmerzlicher und tiefer, als er sie zuvor, in der Sucht nach unbeschränkter Herrschaft und unbegrenztem Reichtum empfunden hat. Verbrechen und Sühne sind unmittelbar verknüpft. Jeder Frevel an Gut und Blut erheischt naturnotwendig Strafe. Äußere und innere Pein, Mangel, Schuld, Not folgen ihm auf dem Fuße, eilige Rächerinnen jedes Unrechts, Ausgeburten der chaotischen Nacht, häßliche, traurige Schatten, grau wie die Asche, der sie entstiegen, und der Rauch, worin sie gekommen sind. Aber diese Furien gelten nicht überall; sie finden eine unüberwindliche Schranke an den Pforten des Reichtums und der Übermacht. Mangel und Not bedrängen nur den armen Sünder, das Schuldgefühl drückt bloß den Kleinen, nicht den Herrenmenschen.

Nur die Sorge vermag es, dem Gewaltigen zu nahen. Sie bedarf keiner breiten Türe, ihr genügt, wie dem Alb und Nachtmar des Volksglaubens, die kleinste Öffnung, das Ast- und Schlüsselloch, um zu den Irdischen einzudringen. Im Inneren des Palastes, wohin sich Faust zurückgezogen hat, sucht sie ihn auf und fällt ihn an. Meisterhaft hat der Dichter diesen see-

lischen Vorgang, den Kampf, den Faust allein mit sich selber führt, entwickelt und dramatisiert. Nach dem Gesetz der allmählichen Steigerung läßt er den Helden seine Gefühle zunächst im Monologe ausströmen. Faust hat vier Gespenster kommen, aber nur drei wieder verschwinden sehen, ohne ihre Rede verstehen zu können; nur zwei hohle, gedämpfte Laute fielen in sein Ohr, die düsteren Reimworte Not und Tod. Sie bezeichnen das allgemeine Menschenlos, an das sich Faust, gealtert und geschwächt, erinnert fühlt und dem er zustrebt und zueilt. Aber die mahnenden Stimmen erschienen ihm, dem Verbündeten des Teufels, als Geister, die er nun bannen möchte, als Dämonen, die er jetzt verwünscht. Er sehnt sich aus der gespenstigen Atmosphäre, die ihn umfängt, aus der bisherigen Gemeinschaft mit der Hölle, die ihn umklammert, hinaus. Der Übermensch, schon zuvor durch den Anfall seines Gewissens ermüdet und in seinen magischen Kräften gelähmt, wünscht nun aus tiefster Seele die Beendigung des inneren Streites und seufzt:

Noch hab' ich mich in's Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

Was unbewußt bisher sein Streben war, das spricht er jetzt mit vollem Willen und Bewußtsein aus: Befreiung von der Magie und Rückkehr zum natürlichen, menschlichen Leben.

Nur einmal noch ist im Gebiete großer Dramatik der Kampf zwischen Mensch und Übermensch so ergreifend dargestellt worden wie hier: in Shakespeares „Macbeth", obwohl der düstere Held des britischen Dichters ihn anders entscheidet als der weichere Faust. Auch der Sohn der schottischen Hochlande ist den Mächten der Hölle verfallen, den Künsten Hecates und ihrer Hexen, die das Netz des Verderbens enger und enger um den Verblendeten schlingen, der Verführung seines Weibes, der „Überhexe" (wie

Goethe sie bezeichnet), die ihm zumutet, „mehr zu wagen, als einem Mann und Menschen ziemt" (that may become a man, I, 7). Ihnen gelingt das böse Werk; denn sie verstehen es, die „Milch der Menschlichkeit", die Macbeth in der Tiefe seines Wesens besitzt, auszurotten, das Gewissen, mit dem er so sichtbar in den angsterfüllten Visionen seiner Phantasie zu kämpfen hat, zu ertöten. Sie bringen ihn zu Falle, durch den Wahn, den sie in ihm erzeugen und vermehren, er sei gefeit und „fest", gewappnet gegen jede Gefahr, so daß er „Tod und Verhängnis, Furcht, Gnade und Verstand" verachtet. Er ist des Satans Beute; denn Hecate weiß, daß „Sicherheit der Menschen Erbfeind" ist (security is mortals' chiefest enemy). Dieser Verhärtung und Verstockung des Gemütes, die Macbeth über Recht und Moral erhebt, die ihn zum Un- und Übermenschen und zum Teufel macht, entgeht Faust. Er besinnt sich auf seine bessere Seele, auf seine Verantwortlichkeit, sein Menschentum.

Mit den menschlichen Gefühlen, die sich in Faust emporringen, ist eine tiefe Sehnsucht nach jenen früheren Tagen erwacht, da er vor der Natur allein stand. Menschenwürdig dünkt ihm nun das Leben, das er einst als ein Hundedasein empfand und das ihn dazu trieb, sich der Magie, den überirdischen Mächten, zu ergeben, die er jetzt von seinem Pfad entfernen möchte und verwünscht. Zum ersten Male, seit er diesen dunkeln Weg beschritten hat, überkommt ihn eine völlig klare und deutliche Erinnerung an jene Zeit — keine unbestimmte, wie etwa die bei den „Müttern" an die Hexenküche oder die an Gretchen vor der Wolke — an das „Sonst" und Einst, das er wie ein verlorenes Paradies, ein helles, sonniges Land der Unschuld dem späteren, „düsteren" Magierleben gegenüberstellt. Schmerzlich ist ihm die Stunde wieder gegenwärtig, worin er von jenem Dasein Abschied nahm, die Stunde des großen Fluches, der ihn den bösen Geistern überlieferte. Diese Dämonen und ihren Spuk, der ihn überall verfolgt, empfindet er nunmehr als eine ständige Qual, der er vergeblich zu entrinnen

sucht. Mit diesen Gespenstern, so fühlt er, ist die Luft erfüllt, die ihn umgibt, der Tag und gar die Nacht mit ihren Traumgespinsten und Wahngebilden:

Wir kehren froh von junger Flur zurück,
Ein Vogel krächzt; was krächzt er? Mißgeschick.
Von Aberglauben früh und spat umgarnt:
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.

Diesen stets unsichtbaren und stets gegenwärtigen Dämon, der um uns schwebt und uns verschüchtert, hat er schon einmal in seiner vollen Stärke empfunden, eben in jenem Augenblicke, als er frevelnd sich und die Welt verfluchte. Und fast mit den gleichen Worten und Bildern hat er ihn bezeichnet. Das Mißgeschick des Entbehrens, die Pein des engen Erdenlebens, die er, so ahnte er, in jedem Kleide fühlen werde, hat er, wie jetzt im Herrschergewande, schon einst im alten Flaus gefühlt, den krächzenden, heiseren, ewigen Gesang des Unglücksvogels schon ehemals vernommen. Nur mit Entsetzen ist er morgens aufgewacht, der Tag hat ihm nicht einen Wunsch erfüllt und selbst die Ahnung jeder Lust mit eigensinnigem Krittel gemindert, tausend Lebensfratzen haben die Schöpfung seines regen Geistes gehemmt, ängstlich hat er sich auf das Lager gestreckt und keine Ruhe in der Nacht gefunden, die ihn mit wilden Träumen schreckte. Dieser Quälgeist, der ihn dem Teufel in die Arme trieb, war es auch, der in der Osternacht ihn zu der Giftphiole greifen und das Leben fliehen hieß, das Gespenst das, im tiefen Herzen nistend und sich wiegend, Lust und Ruhe stört und in immer neuen Masken den Menschen schreckt, so daß er bebt vor allem, was nicht trifft und stets beweint, was er doch nie verliert.

Die Sorge war es, die ihn zuerst dem Tode, dann der Hölle weihte. In angsterfüllten Gesichtern nur stand ihr Gespenst vor seinem inneren Auge. Jetzt naht sie selbst, in leibhaftiger Gestalt. In keine Allegorie, auch in kein Symbol hat hier der Dichter seine Gedanken gekleidet. Die Figur, die

er geschaffen hat, ist mehr als Sinnbild. Sie ist, wie nur die Geister Shakespeares, die Verkörperung eines Dämons, eines übersinnlichen Wesens, dessen Wirklichkeit alle Menschen fühlen, das aber nur der große dramatische Dichter zu schauen vermag, zumal der hellsichtige, ahnungsreiche Poet und Weltbetrachter, dem sich das „Dämonische" allezeit in seiner ganzen Furchtbarkeit aufdrängte. Schon die sonnige Welt seines Egmont hatte es durchkreuzt, der die Sorglichkeit als einen fremden Tropfen in seinem Blut empfand und dessen gute Natur ihn wieder in den Tagen seines Glückes auszuwerfen vermochte, bis er in der Not des Kerkers den Dämon anflehen mußte: „O Sorge, Sorge, die du vor der Zeit den Mord beginnst, laß ab!"

Das mörderische Grauen vor dem Ungewissen, das schon den heiteren Egmont im Kern des Herzens schüttelte, hat auch den Grübler Faust erfaßt. Er steht „erschüttert". Ganz verlassen fühlt er sich und doch ahnt er das Nahen eines Unsichtbaren, Unbestimmten. Unvergleichlich, wie der Dichter das Auftreten des Übersinnlichen, des Schreckgespenstes in sinnliche Formen gehüllt hat! „Die Pforte knarrt, und Niemand kommt herein." „Ist Jemand hier?" Die Angst vor dem Unheimlichen, das sich angezeigt hat, das bereits gegenwärtig und doch nicht zu sehen ist, steigert sich in dieser Frage zum Schrecken. Mit ihrer Beantwortung und Bejahung ist der graue Schatten aufgetaucht, und der Dialog mit Faust beginnt, der eigentlich nur eine Fortsetzung von dessen Selbstgespräch in dramatisch-objektivierter Form darstellt. Der Erschütterte sucht das Gespenst abzuweisen; aber es bleibt, es ist „am rechten Ort", wie es hartnäckig versichert. Zuerst ergrimmt der Selbstbewußte, sein Machtgefühl lehnt sich gegen ein Unbekanntes, das ihn umgarnen und erdrücken will, auf; dann besänftigt er sich. Wieder ringt sich der Übermensch in ihm empor, doch drängt er alle magischen Kräfte zurück. Rein menschlich und natürlich will er diesen Zweikampf führen. Sein einziger Gedanke ist, nur ja kein Zauberwort zu sprechen, das den Unhold bannen könnte. So bohrt sich das

Feindliche in Faustens Herz. Indem es in raunenden Tönen voll steigender Leidenschaftlichkeit sein Wesen mehr und mehr enthüllt, saugt es sich fest. Es ist der Plagegeist des Menschen, der, ein Proteus an Gestalt, ihn überall verfolgt, zu Lande, auf dem Meere, der schwarze Dämon, wie ihn die Phantasie der Dichter zu allen Zeiten zum ständigen Begleiter der Irdischen machte. Und jetzt der unmittelbare Angriff, die direkte Frage: „Hast du die Sorge nie gekannt?"

Die Frage bedeutet die völlige Selbstbesinnung des Faust. Im Leben des Stürmers, auf seiner Jagd nach Genuß, in seinem Drang nach Tat gab es keinen Augenblick dieser Sammlung und Musterung. Mit der Sorge erst ist das ihr — nach des Dichters Worten — so nahverwandte Gewissen wieder da, das nur der Betrachtende, nicht der Handelnde (nach Goethes Ausspruch) besitzt.

Reuevoll und tiefbekümmert blickt Faust auf sein Magiertum zurück, auf seine Reise durch die kleine und die große Welt, die ihm jetzt als ein ständiger Taumel von Begehren zu Vollbringen erscheint, übermenschlich in diesem Wollen und Tun, groß und mächtig, aber ohne Zweck und Ruhe, wie sich dereinst der unbehauste Flüchtling in verzweiflungsvoller Stunde selbst geschildert hatte. Nun fühlt er sein Alter, das ihn weise und bedächtig macht. Er ist wieder Mensch, nur Mensch, geworden und will nichts anderes sein. In diesem irdischen Gefühl bestärkt er sich. Einstmals war es sein titanischer Trotz, sein prometheischer Trieb, der, unerfüllt, die Freuden und Leiden dieser Erde und Sonne ihn suchen ließ, unbekümmert um das „Drüben" und das „Künftig", verstockt gegen die Frage, ob auch in „jenen Sphären" Haß und Liebe herrsche, ein Oben oder Unten gelte. Nun ist ihm der Erdenkreis bekannt geworden, er hat ihn mit seiner Wirksamkeit erfüllt, und der Bedächtige weiß, der Erfahrene ist überzeugt:

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet.

Es ist sein klares Bekenntnis zum Diesseits geworden, nicht mehr, wie einst, das leidenschaftliche, getrübte, dumpfe, das den Teufel zu seinem „Verbinde dich!" ermutigte, wenn er bekräftigt:

Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.

Diese Einsicht ist die späte, aber reife Frucht seiner Altersweisheit, sie fließt aus dem Bewußtsein seiner „Tüchtigkeit", das er mit seiner Schöpferarbeit sich errungen hat. Diesen Weg irdischer Tätigkeit will er, durch kein Blinzeln nach oben, durch keine Blicke nach der Seite beirrt, fest und mannhaft fortsetzen, nur hier will er sich umsehen, will sein Auge nur nach vorwärts richten. Es ist die Religion der Weltfrömmigkeit und Tatenfreude, die hier — ebenso wie in den „Wanderjahren" — verkündet wird:

Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang,
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick!

Mit diesem seinem höchsten, endgültigen Glaubensbekenntnis hat sich Faust, der Mensch und Mann, ins Freie gekämpft. Er steht wieder vor der Natur, erhaben über jede Anwandlung böser Geister, die sein Tätigkeitsdrang abwehrt und verabschiedet. Ganz folgerichtig tritt an dieser hochgewichtigen Stelle die Idee des Paktes mit dem Teufel, an dessen Entstehung der auf seine einstige Verfluchung der Welt zurückblickende Faust sich selbst zuvor erinnerte, in Sicht und Kraft. Das rastlose Weiterschreiten in dieser Welt, die ihm, dem Tüchtigen, kein stummes Rätsel mehr bedeutet, sondern eine lebendige Aufgabe bietet, mit deren Lösung er — in Qual und Glück, in Leid und Freude — sein Schicksal erfüllt, die unermüdliche Arbeit, die der Unbefriedigte noch leisten will, dieser vorwärts gerichtete Lebensplan und Lebensweg des Kämpfers weist und führt auch aufwärts; der immerfort zum

höchsten Dasein strebende, starke Mensch ist auch der gute. „Das Tüchtige verewigt sich in schöner Tat" und „das Beständige der irdischen Tage verbürgt uns ewigen Bestand". Die Unsterblichkeits- und Erlösungslehre Goethes, die er in Reim und Prosa ausgesprochen, kündigt sich in Fausts Bekennerworten leise an.

Zu den spukenden Geistern, die der Erdenwanderer in ihr Nichts zurücksenden möchte, so meint er, gehört auch die Sorge. Kann er den hartnäckigen Dämon, der ihn ins Leben zurückgeführt und dem allgemeinen Menschenschicksal preisgegeben hat, wieder daraus entfernen? Vermag er ihn abzuschütteln und den begonnenen Weg, die Reise ohne ihn zu vollenden? Die Sorge selbst erteilt darauf die Antwort. Sie läßt den nicht los, den sie einmal „sich" besitzt, verdüstert sein Inneres, verschließt seine Sinne gegen die Außenwelt, gegen seine ganze Habe, verwandelt alles, sein Glück und Unglück, zur Grille, in leeren, ihn verzehrenden Wahn, so daß er mitten im Überfluß verhungert. Die Sorge ist der ärgste Feind des Augenblicks und darum des Genusses und der Tat. Alles, was an der Minute hängt und mit ihr lebt und vergeht, Wonne und Plage, schiebt der ihr Verfallene hinweg und hinaus,

Ist der Zukunft nur gewärtig
Und so wird er niemals fertig.

Hatte der Dämon zuvor nur sein Wesen umschrieben, so hat er jetzt seine Wirkung gezeigt und begonnen. Alles, was Faust selbst schon empfunden, die harte Qual des Unvollkommenen, als er im Reichtum fühlte, was ihm fehlte, das Unbefriedigende des Augenblicks, alles, was aus seinem unermüdlichen Streben fließt, dem unersättlichen Drange, sich zu betätigen, sucht die Sorge zur Furcht und Angst zu steigern, die jeden Willen lähmt und jede Arbeit untergräbt. Gegen dieses Beben vor allem Künftigen, das nicht trifft, das ihn entmannen und entkräftigen möchte, sträubt sich Fausts Vernunft und Energie. Das bohrende und nagende Gemurmel, die unablässige

Einflüsterung der Geisterstimme wehrt er als Unsinn ab, als eine „schlechte Litanei". Aber die Sorge läßt sich in ihrem Bittgesang nicht stören. Unbeirrbar summt sie weiter, immer dringender und heftiger fällt sie den Widerstrebenden an. Die Bilder, die sie vor ihm entrollt, zeigen den Quälgeist in seiner vollen, zermürbenden, verwüstenden Stärke: der schwankende Mensch ohne Entschluß, mitten auf dem gebahnten Wege unsicher tastend, in seinem Gemüt bedrückt, jenes halbe Leben, das keines mehr ist, zwischen Atemholen und Erstickungstod, zwischen Verzweiflung und Ergebung, zwischen schmerzlicher Unterlassung und widerwilliger Pflichterfüllung hin- und hergetrieben, nicht frei und nicht gebunden — das ist das grauenhafte Los des Opfers der Sorge, des Sterblichen, den sie beherrscht und unterjocht. Das letzte Wort der schlechten Litanei, das sie dem von ihr Befallenen zuraunt, — ihr Trumpf gewissermaßen, den sie sich aufgespart — ist auch das schlimmste, das tödlichste zumal für Faust:

Heftet ihn an seine Stelle
Und bereitet ihn zur Hölle ...

Wenn diese Drohung zur Wahrheit wird, wenn Faust, von der Sorge sich besiegen, übermannen läßt, ist er verloren. An seine Stelle geheftet, ist er zur Hölle reif: „Wie ich beharre, bin ich Knecht. Ob dein, was frag' ich oder wessen" — so hatte er selbst dem Teufel zugestanden. Es war das Wort, mit dem er sich der Hölle verschrieb und das ihn, auch ohne Blutbesiegelung, für immer bindet, weil es aus der Tiefe seiner Natur, aus dem Sinn und Geiste seines Faustischen Wesens gesprochen ist. So höllisch klingt der letzte Spruch der Sorge, daß man meinen könnte, sie sei von Mephistopheles gesandt, einer der Kleinen von seinen Geistern, auch wenn sie ganz anders redet, als jener englisch lispelnde Chor, der sich dem Magus einst ins Herz gesungen und genistet. Unmöglich kann der Dichter diesen Dämon, der mit jedem Menschenleben so verquickt ist, daß er es erst zu dem gestaltet, was es vom

Übermenschentum unterscheidet, der Hölle entstammen lassen. Es ist ein natürliches, dem Menschen zugleich nützliches und furchtbares Wesen, ganz entsprechend den Dämonen, die der junge Goethe in der Natur zu entdecken glaubte, die sich nur in Widersprüchen manifestierten und die nicht göttlich waren, weil sie unvernünftig schienen, nicht menschlich, weil sie keinen Verstand besaßen, nicht teuflisch, weil sie wohltätig waren, nicht englisch, weil sie oft Schadenfreude merken ließen.

Wird die Sorge den Tätigen, der seinen Beruf, sein Schicksal im Weiterschreiten findet, an seine Stelle heften, den Herrenmenschen zu ihrem Sklaven machen? Um diese Frage, diesen geistigen Kampf auf Leben und auf Tod dreht sich das letzte Zwiegespräch des greisen Herrschers mit dem grauen Schatten. Wie entscheidet diesen Streit der Dichter? Faust, der Reife und Erfahrene, kennt die Gespenster- und Dämonenwelt, weiß, daß das menschliche Geschlecht, mit dem er wieder völlig sich verbunden fühlt, von diesen Quälgeistern umgarnt ist, wie von einem garstigen, verwirrten Netze. Es ist das Los jedes Erdgeborenen, daß er dieses unerbittlich strenge Band ertragen muß, nicht trennen kann. Wie aber steht es mit dem Schreckgespenst der Sorge? Muß er auch ihre Macht erdulden? Von ihrem „wüsten Garn", von dem schon Macbeth spricht, seine Erdentage umschlingen und verdüstern lassen? Wie steht es hier mit Freiheit und Notwendigkeit?

Es ist die sittliche Grundfrage, die sich hier erhebt, das moralische Problem und Rätsel des Menschenlebens. Die Art, wie Goethe es in dem dramatischen Spiele mit der „Sorge" löst, führt in die letzten Tiefen seiner Weltanschauung. Seine eigene Lebensbeschreibung zeigt den ständigen Kampf des großen Individuums mit den Einflüssen und Hemmungen der Um- und Außen- und Überwelt. Die Mächte, die dafür sorgen, daß der Baum nicht in den Himmel wuchs, daß der geniale Mensch zeitig geschunden und gedroschen wurde, die seine festgeprägte, aus sich selbst sich entwickelnde Persönlichkeit, seinen ersten,

ursprünglichen Charakter beschnitten und einschränkten, nennt der Dichter der „Orphischen Urworte", des erhabensten Zeugnisses für seine Betrachtung menschlicher Gebundenheit: Tyche. Dieses „Zufällige" ist die „Verführerin" des Individuellen. „Der Mensch scheint nur sich zu gehorchen, sein eigenes Wollen walten zu lassen, seinem Triebe zu frönen, und doch sind es Zufälligkeiten, die sich unterschieben, Fremdartiges, was ihn von seinem Wege ablenkt; er glaubt zu erhaschen und wird gefangen: er glaubt gewonnen zu haben und ist schon verloren. Auch hier treibt Tyche wieder ihr Spiel: Sie lockt den Verirrten zu neuen Labyrinthen; hier ist keine Grenze des Irrens, denn der Weg ist ein Irrtum." Diese „Verschwörung des Zufalls und Irrtums gegen das Natürlichwahre" bezeichnet der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit" an der Stelle, wo sich sein Lebensschicksal entschied, als „das Element, worin und worauf das Dämonische so gern wirkt und uns nur desto schlimmer mitspielt, je mehr wir Ahnung von seiner Nähe haben". Gegen diese schleichende Macht, die aus dem letzten Irrtum des Faust erwächst und den Verirrten immer tiefer in ihr Labyrinth verstricken will, die das Unveränderliche in ihm, sein Streben, verändern und ihn aus seiner Bahn, aus seinem inneren Gleichgewichte schleudern möchte, lehnt sich der greise Kämpfer mit der letzten Kraft seiner Persönlichkeit auf und ruft: „Ich werde sie nicht anerkennen."

Drohend richtet sich das graue Gespenst vor dem Empörten auf. Der Inbegriff aller Furcht vor dem Künftigen, Ungewissen steht wie die dunkle Schicksalsgöttin selbst, die Verkörperung der verblendenden Tyche dem Selbstbewußten gegenüber, bereit, ihr Netz über ihn zu werfen. Die Macht des Dämons mißt sich mit der Stärke menschlichen Willens. Welche der beiden Kräfte siegt? Dem Trotzigen antwortet die Sorge mit Gewalt, dem ihre Herrschaft Verwünschenden mit einem Fluch. Er hat ihre Überlegenheit nicht anerkennen wollen; aber er erfährt sie, muß sie erdulden. Sie drückt dem Widerwilligen das Siegel

ihrer übermenschlichen Tyrannei auf. Nach Dämonenart haucht sie ihn an, und der Greis *erblindet*. Die volle Wucht des Schicksals, die ganze Schwere des allgemeinen Menschenloses, woran die Irdischen ihr Leben lang zu tragen haben: Im Finsteren zu tappen, den höheren Mächten wie ein Blinder untertan zu sein und sich am Gängelbande führen zu lassen — diese Pein erfährt der Magus Faust, der zu den Geistern sich erhoben hatte, erst am Ende. Erst jetzt ist er, der Übermensch, behaftet mit „der Erde Weh", das zu ertragen er dereinst dem Welt- und Tatengenius gegenüber sich gebrüstet hatte, ist er zum sterblichen Menschen wieder geworden.

Doch nur den *äußeren* Sinn, das Körperliche, das den Elementen eignet, hat der Dämon treffen können. Der Gewalt, die *alle* Wesen bindet, muß auch Faust seinen irdischen Tribut entrichten. Sein *Inneres*, seine Seele, die gottgewollte Form, sein Eigenstes, Persönliches bleibt ungebrochen. Sein *Streben* ist ungemindert. Die geistige Freiheit, die er sich erkämpft, hat auch die „Sorge" nicht vernichten können, er hat sie innerlich besiegt, ohne Zauberwort die Tückische überwunden, nur durch seinen *Willen*. Aus diesem innern Sturm und äußern Streite, den der Kampf mit dem Gespenste darstellt, geht Faust, der Menschliche, als Triumphierender hervor, wie der Humanus der „Geheimnisse", von dem der fromme Bruder als sauerste von allen Lebensproben rühmte, daß er sich *selbst bezwang*. Auch von Faust, dem blinden Greise, strahlt jene Siegerglorie aus:

> Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen
> Und sagen: das ist er, das ist sein *eigen*.

Er hat seine Entelechie bewahrt, sein *Unsterbliches gerettet*.

Dieser Sieg über den Dämon, der den Rastlosen in Fesseln schlagen wollte, kündigt sich in der grandiosen Wirkung an, die die Blendung in Faust hervorruft. Die Verdunkelung seines Auges hält er für die immer tiefer hereinbrechende Nacht. Dafür leuchtet in seinem Inneren das Licht seines

Geistes, die Flamme seiner Tatkraft um so heller. Die „Sorge", die ihn zermürben, ihn zum Erschlaffen bringen wollte, damit er „niemals fertig werde", damit ihm „der Entschluß genommen sei", ist mit dem Wort des Heldengreises auf immer verabschiedet:

Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen.

Rühriger als je, zeigt jetzt der Blinde seine Energie, so stürmisch wie noch nie fühlt er die Kräfte seiner Herrschergabe. Alles drängt in ihm der Vollendung des großen Werkes, das er ersonnen, zu. Nichts darf hier „zum andern Tage geschoben" werden, wie der Dämon heischte, hier gilt kein Zögern und kein Rasten. Die Knechte werden, Mann für Mann, aus ihrer Ruhe aufgescheucht, die Arbeit, die, wohl vorbereitet, ihrer harrt, sie muß sogleich geschehen. Dieses erhabene Bild: Der blinde Greis um Mitternacht mit der Gewalt seines Willens und Geistes Tausende befeuernd und anspornend, zeigt uns nochmals den wahren, von keinem Dämon und von keinem Teufel besessenen, nur von seinem Daimonion und guten Genius geleiteten, von seinem eigenen Schöpfer- und Tatendrange beseelten, weiterschreitenden und des rechten Wegs sich wohl bewußten Faust.

Großer Vorhof des Palastes

Stufenweise, in immer breiteren und mächtigeren Kaskaden rauscht der Strom der Handlung dem Ende zu. Das allen gemeinsame Menschenschicksal ist in Gestalt der „Sorge" an Faust wieder herangetreten. Dem letzten Lebenskampfe, in den ihn seine letzte Tat, sein letzter Irrtum verstrickt hat, die beide, wie die daraus entsprungenen Leiden, seines Lebens Gang zu hemmen, den Weiterschreitenden aufzuhalten versuchten, dem letzten Ringen, das der Strebende sieghaft überstanden hat, folgt auf dem Fuße ein Allerletztes, Unüberwindliches, dem keiner zu entgehen vermag. Nach der grauen Schwester kommt — „dahinten, dahinten! von ferne, von ferne" — ein düsterer Bruder: der

Tod. Fausts Sterben, das Versiegen, der Untergang dieser ungeheuren Kraft, deren übermenschliche Auswirkungen der Verlauf des ganzen Mysteriums versinnlicht hat, das Ende des großen, mächtigen Stürmerdaseins, das Ziel der Dichtung, womit die „Wette" mit dem Teufel, die Grundfrage der Tragödie — Verdammnis oder Erlösung? — zur Entscheidung gelangen muß, wie hat Goethe diese Aufgabe gelöst, die nach Form und Inhalt seine höchste Dichter- und Denkerkraft beanspruchte?

In eine Szene voll der spannendsten Ironie ist der dramatische Vorgang eingebettet. Wie innerlich wahr, wie poetisch geschlossen und tief erschaut der Auftritt mit der „Sorge" ist, zeigt sich an der Fruchtbarkeit des gewaltigen Motivs, an den unmittelbaren Folgen, den die Blendung Fausts durch den Dämon hervorruft. In den großen Vorhof des Palastes strömt, von Fackeln beleuchtet, von Mephistopheles als ihrem Aufseher befehligt, eine Geisterschar — die Lemuren. Vor dem prunkvollen Herrschersitz, dem Zeugen irdischer Herrlichkeit, beginnen die ruhelosen Gespenster der Antike, die schlotternden Gerippe, die für ihr böses Leben unstät umherzuschweifen verdammt sind, und die der Dichter daher mit Fug und Recht zu Trabanten des Teufels machen durfte, einen Totentanz, wie er ihn einst in seiner Ballade so schauerlich und so grotesk dargestellt hatte. In einem Aufsatz: „Der Tänzerin Grab" (1812) beschreibt er eines der drei von Sickler zu Cumae entdeckten Reliefs, worauf die Künstlerin in dem „traurigen, lemurischen Reiche" erscheint, als „ein wahres Bild jener Scheusale, denen noch so viel Muskel und Sehnen übrig bleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können". Goethe bewundert den „antiken humoristischen Geniestreich, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird". Diese Kunst und Stimmung erneuert er hier, im Vorhofe des Herrscherhauses, worin der Chor der schattenhaften Skelette, ohne Gedächtnis und mit halbem Bewußtsein,

ausgerüſtet mit ſpitzen Pfählen und langen Ketten, auf des Teufels Geheiß zu graben beginnt. Alles klingt zunächſt verſchleiert und geheimnisvoll, ohne beſtimmte Beziehung; aber allmählich wird es deutlicher: Hier wird ein Grab geſchaufelt, ein längliches Quadrat, wie es der Aufſeher Mephiſto nach der Länge des längſten Lemuren auszumeſſen befiehlt, und das Ende des Liedes, die dumme einfältige Moral der erhabenen Geſchichte, die hier beſchloſſen wird, ſie lautet nach des Teufels ironiſcher Anſpielung: „Aus dem Palaſt ins enge Haus."

Mehr und mehr erhellt es ſich, für wen die Grube ausgehoben wird. Zur unheimlichen Arbeit der Lemuren, die ſie mit neckiſchen Geberden verrichten, erſchallt — eine wunderbare Miſchung Shakeſpeareſchen und antiken Geiſtes, ein Zeugnis für Goethes mythenbildende Kraft aus ſeiner „beſten Zeit" — das Totengräberlied aus dem „Hamlet" vom Gegenſatz der fröhlichen, behenden Jugend und des tückiſchen Alters mit ſeiner ſtolpernden Krücke. Die Ironie des mitternächtlichen Spukes, wobei der fürſtliche Vorhof zum Friedhofe wird, erhöht und vollendet ſich durch das Auftreten des Fauſt. Der blinde Greis taſtet ſich, die Worte der Totengräber illuſtrierend, an den Türpfoſten ins Freie. Erſchütternd kontraſtiert ſeine von ſtolzer Freude geſchwellte Rede mit dem höhniſchen Selbſtgeſpräch, das der ſchadenfrohe Mephiſtopheles halblaut führt. Während ſich der Geblendete am Klirren der Spaten ergötzt und die Fron der Arbeiter ſein Herrſchergefühl beflügelt, ſeinen Triumph über die Erde und das Meer aufs höchſte ſteigert, murmelt der Teufel, dieſer Schöpferwonne gegenüber, von der ewigen Feindſchaft der Elemente, die, mit ihm verſchworen, das Gebilde der Menſchenhände haſſen und vernichten. Es iſt, als ob der Sohn des Chaos den Geſang des Engels Michael, der ihn einſt in den um die Wette, vom Meer aufs Land brauſenden Stürmen angekündigt hatte, jetzt erſt wahr machen ſollte. Die ſymboliſche Kraft des Dichters nimmt ihren kühnſten Flug. Jeder Zoll an dem ſeinem Ende entgegenwankenden Alten iſt wieder ein König,

jede Geberde, jedes Wort atmet den großen Geist, der ihn beseelt. Kurz und scharf ergeht der Befehl an den „Aufseher", die Zahl der Arbeiter zu mehren, mit allen Mitteln sie anzufeuern, ihn täglich von ihren Fortschritten zu unterrichten. Der ahnungslose, ganz von seinem Schöpferglück erfüllte Greis spricht von seinem letzten Werk, von einem abgesteckten Graben, der auszuheben und in Eile zu vollenden ist. Da tönt es, wieder halblaut, von Mephistos Lippen berichtigend zurück. Es ist das Hohngelächter der Hölle, die hier antwortet und meint, man spräche „von keinem Graben, doch vom — Grab".

Faust sieht und hört nichts von der Wirklichkeit, die ihn umgibt und bedroht. Seine Gedanken weilen nur bei seinem großen Werke, seinem letzten Plan, der ihm der Gipfel seiner Herrschertaten dünkt. Eine Herkulesarbeit, im schönen, kulturellen, menschlichen Sinn des Wortes, ist noch zu leisten: Die Austrocknung eines Sumpfes, der, am fernen Gebirge hinziehend, das Land verpestet, das Faust dem Meere abgerungen. Diesem Zwecke gilt der Abzugsgraben. Ein Zukunftsbild, die Besiedelung dieser neuerschlossenen, gesunden, fruchtbaren Erde mit Millionen tätiger, zum Kampfe mit den Fluten stets gerüsteter, in Gemeinsinn verbundener Menschen, erfüllt Faustens Seele. Dieses Ideal eines friedlichen, aber durch stete Gefahr gestählten, tüchtigen Daseins, eines Wirkens für die Gattung, bezeichnet seine höchste, letzte Sehnsucht. Die tiefe, innerliche Überzeugung:

> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß —

diese männliche Auffassung der Pflicht, der Forderung des Tages und der Bewahrung seiner schweren Dienste, ist das äußerste Bekenntnis und das heilige Vermächtnis des Greises, wie ihn schon einst der dunkle Drang des Herzens sprechen ließ: „Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen", und wie er einst das Wesen und den Sinn der Welt, den Logos, in der „Tat" erblickte. Es ist das wahrhaft

Faustische, das sich nunmehr zur klaren Erkenntnis der echten Lebenswerte, zum letzten Schluß der Weisheit durchgerungen, das, was im tiefsten Kerne in dem Kämpfer wogte. Seine Seele hat sich in ihrer reinen Menschlichkeit enthüllt.

Von keinem niederziehenden Gelüste mehr entstellt, von keiner Eigenliebe mehr beschwert, entringt sich seiner tiefbewegten Brust ein Wunsch, der nicht mehr mit der derben Seele, nicht mehr mit den an der Erde klammernden Organen verbunden ist, nein, der sich in die Gefilde jener Höhenmenschen schwingt, die nur im Glück der andern ihre Wonne und Befriedigung finden: „Auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn." Das ist das Herrscherideal des Faust geworden, dessen letzter Irrtum, dessen letzter sündiger Erdenwunsch die Unterdrückung jener alten Leute war. Jeder egoistische, genußsüchtige Despotismus ist von dieser hohen Herrscherseele abgefallen. In diesem Verlangen, das ihn wie etwas Überirdisches, Zeitloses überwältigt, spricht er die verhängnisvollen Worte:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!

Er empfindet die Ewigkeit, das Unvergängliche dieses Glücksgefühles so stark und lebendig, daß es ihm die Unsterblichkeit seiner Schöpfung verbürgt und er ausruft:

Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn.

Das Vorgefühl dieser Schöpferwonne ist ganz zur Gegenwart geworden, in ihm genießt er jetzt den höchsten Augenblick, den — letzten seines Lebens. Der Gipfel seiner erhabenen Empfindungen bedeutet auch ihr Ende. Er sinkt zurück, die Lemuren fassen ihn auf und legen ihn auf den Boden.

Wie Moses, der Knecht des Herrn, ist Faust gestorben, ohne das gelobte Land betreten zu haben. Nur in der Ferne hat er es erblickt, mit dem Auge seiner ruhelosen Seele. Mit den Worten, die über ihr Heil oder Unheil entscheiden sollten, wie es im Bündnis mit dem Teufel, in der „Wette" verein-

bart war, ist er hinübergegangen. Naturgemäß blicken wir darum mit größter Spannung auf Mephistopheles. Wie wird er sich verhalten? Sind seine Erwartungen erfüllt? Hat er sein teuflisches Spiel um diese Menschenseele gewonnen oder verloren? Darf er sie ergreifen und zur Hölle schleppen? Oder muß er sie aufgeben und dem Himmel überlassen? ... Zunächst hält er dem Toten einen Nachruf.

Ihn sättigt keine Lust, ihm genügt kein Glück,
So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten;
Den letzten, schlechten, leeren Augenblick,
Der Arme wünscht ihn fest zu halten.

Dieser Nekrolog des Teufels, der im Tone ironischen Bedauerns ergeht, verrät mit jedem Wort, daß er das Wesen Fausts nicht zu begreifen, diesen hohen Geist nicht zu fassen vermag. Die Unersättlichkeit des rastlos Tätigen, die dessen Innerem eigen ist, bezieht er, der Gemeine, auf die Sinne, die keine „Lust" befriedigen könne; das unablässige Fortstreben zu immer höheren Daseinsformen nennt der Kuppler ein ständiges „Buhlen" und die Sucht nach „Wechsel". Wohl hat der sterbende Faust erklärt, daß ihm ein „Glück" genüge, in dessen Vorgefühl er sich selig preist; doch weiß der Niedrige dieses „hohe" nicht zu schätzen. Der Genuß des „höchsten" Augenblicks, den der heroische Greis im Angesichte seines fernen Ideals empfindet, dünkt ihm, dem nur das Sinnliche etwas gilt, ein leeres, schlechtes Phantom, das der Brünstige in die Arme schließt und festzuhalten sucht. Wer ist „der Arme" von den beiden? Und wer der Stärkere, der Sieger? Verkündet Mephistopheles nicht selbst sein Unvermögen diesem abgeschiedenen Streiter gegenüber, wenn er ihm zugesteht, daß er dem Teufel „so kräftig widerstand" und daß erst die „Zeit" diesen gewaltigen Kämpfer zu überwinden, das Alter erst den hohen Menschen in den Sand zu strecken vermochte. Die Zeit! „Die allmächtige Zeit — Und das ewige Schicksal — Meine Herrn und Deine?", wie der Urtitane diese Götter der Götter nennt.

Schon muß der Teufel ein Höheres, Gewaltigeres anerkennen. Schon beginnt es aus ihm zu sprechen, gebraucht es ihn als sein Werkzeug. Ganz mechanisch fallen — unvergleichlich tief vom Dichter erdacht — die weiteren Schicksalsworte der „Wette" von seinen hämischen Lippen. „Die Uhr steht still." Es ist, als ob eine andere, himmlischere Stimme mitspräche und aus dem Munde des Chors der Toten erschalle, der feierlich antwortenden Lemuren, die Faustens einstige Versicherung aufnehmen: „Der Zeiger fällt." Wie ein Hauch aus überirdischen Regionen geht es durch die Welt des Mysteriums, weht es vom Sterben des großen Ringers her. Die Zeit steht stille, sie schweigt zu dem erhabenen Schauspiel, wie Mitternacht. „Und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels zerriß mitten entzwei." So läßt das Buch der Bücher die Natur und die Welt um den Tod des Heiligen trauern. Aber auch beim Hingange des Menschlich-Großen ist Golgatha. Auch hier erschüttert uns der Ruf: „Es ist vollbracht", selbst wenn er aus dem Lästermaul des Teufels käme. Tiefernst setzt der Chor das Responsorium fort, wieder mit den Worten des Faust: „Es ist vorbei." Und nun, bei diesem „dummen" — weil ihm widrigen — Laut enthüllt Mephisto, wie es Faust zuvor getan hat, seine Seele. Der satanische Geist des „Prologs im Himmel", der sich mit den Toten niemals gern befangen hat, steht wieder da in seiner ungeschminkten Höllenfratze: der Feind des Werdenden, des Entstehens und Vergehens, für das ihm das Organ und das Verständnis fehlt. „Ein reines Nicht, vollkommnes Einerlei" ist ihm das ewige Schaffen der Natur, ihr ewiger Kreislauf. Der Sohn des Chaos liebt sich dafür das „Ewig-Leere". So, in diesem Drange nach Vernichtung, hatte ihn schon Faust, beim ersten Anblick, vor dem Bunde klar erkannt, mit seiner Teufelshand, die sich der ewig regen, heilsam schaffenden Gewalt entgegenballte; „Vergebens, tückisch", wie er, von jener Macht durchdrungen, fühlte. Wird dieser Herr der Finsternis, des Nichts und der Zerstörung sich einer Seele, einer Kraft

bemächtigen können oder — dürfen, die bis zum letzten Atemzuge sich zu jener ewig tätigen Schöpfermacht bekannte?

Es ist die Hauptidee der Tragödie, die hier ihren Austrag, die große Frage der Bedeutung des Faustischen Bündnisses mit dem Teufel, seiner „Wette", die nunmehr ihre letzte Lösung fordert. Wer hat sie gewonnen? Goethe selbst — der einzige Kommentator, den wir gelten lassen dürfen — hat über diesen Angelpunkt, um den sich seine Dichtung dreht, sich nur im allgemeinen, nur in Andeutungen vernehmen lassen. Mit gutem Recht und sicherem Gefühl: wem sich das gewaltigste seiner poetischen Probleme nicht von selbst erklärt, wer nicht die innere Wahrheit seiner genialen Lösung sieht und fühlt, vermag sie auch durch keinerlei Interpretation, und sei sie auch noch so „authentischer" Art, noch so gewichtig, zu erjagen. Hier konnte nur die Dichtung selber überzeugen, nicht der Dichter. „Daß der Teufel die Wette verliert", hat er ausdrücklich seinem Eckermann (am 6. Mai 1827) bezeugt. Warum er sie verliert, hat er (am 3. August 1815) nur leise angedeutet, als Sulpiz Boisserée meinte: „Ich denke mir, der Teufel behalte Unrecht" und Goethe ihm erwiderte: „Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus Alles folgt." Diese Bedingung ist in den Worten der „Wette" enthalten, die Faust dem Mephistopheles bietet: „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen — Kannst du mich schmeichelnd je belügen — Kannst du mich mit Genuß betrügen — Werd' ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön!" Die Folgen sind unmittelbar ausgesprochen: „So sei es gleich um mich getan — Das sei für mich der letzte Tag — Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern zu Grunde gehn! Dann mag die Totenglocke schallen, Dann bist du deines Dienstes frei, Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, Es sei die Zeit für mich vorbei!" Der sterbende Faust hat von jenen Voraussetzungen nur die eine erfüllt, indem er die Worte gebrauchte: „Verweile doch! du bist so schön" — wenn auch nur in bedingter Form: „Zum

Augenblicke dürft' ich ſagen", wie alles ja bei ihm nur Wunſch und Vorgefühl und Hoffnung blieb. Von jenen Folgen iſt die eine eingetreten: der Zeiger iſt gefallen, die Zeit für ihn vorbei. Steht der Ausſpruch Fauſts, die Bitte um Verweilung des Augenblicks, und ſein Tod im Verhältnis von Urſache und Wirkung? Schließt jene Bitte alle die Bedingungen ein, die Fauſt an ſich und Mephiſtopheles ſtellte? Und ſind damit alle Folgen gegeben? Iſt Fauſt nicht nur tot, ſondern auch in Feſſeln geſchlagen, dem Teufel verfallen?

Nur die ödeſte Gedankenloſigkeit und Flachheit, nur Wortklauberei und Formalismus kann dieſe Fragen bejahen. Und nur die dürftigſte Juriſterei, die die hohe Vernunft des Fauſtiſchen Verſprechens zum Unſinn ſtempelt, vermag jenes Wort, das er zum Augenblicke ſagen würde, ſo zu deuten, daß es auf ewig ſoll mit ſeinen Tagen ſchalten.

Wie überall, entſcheidet hier nicht das Wort, ſondern der Sinn des Vertrages. Und ſo tief er auch iſt, er iſt völlig klar. Entſprechend jener Ausmachung im Himmel ſollte Fauſtens Leben, ſein Erdenwandel, der Prüfſtein dafür ſein, ob er zur Seligkeit oder Verdammnis beſtimmt, ob er dem „Herrn" gehöre oder dem Teufel. Fauſt iſt gerettet, wenn er ſeinem göttlichen „Urquell" treu bleibt, verloren, wenn er ihn verläßt, wenn er den Weg des Satans geht. Die eine Straße führt hinauf, die andere hinab. Der Knecht des „Herrn", der Fauſt auf ſeine Weiſe war, der ihm in ſeinem dunkeln Drange, nur verworren diente, wird zur Verklärung eingehen, wenn er ſeiner edleren Seele folgt, die immerfort zum Beſſeren aufſtrebt, ſeinem Geiſte, der eine immer höhere und reinere Tätigkeit zum Ziele hat. Er wird zum Knecht des Teufels, wenn er ſich an die Welt mit ihren leeren Freuden und Genüſſen klammert, wenn er der Sklave ſeiner Sinne wird. „Staub ſoll er freſſen, und mit Luſt", das war der Zweck des teufliſchen Verführers. Hat er ihn erreicht, ſo darf er triumphieren. Das gleiche hat die „Wette" ſtipuliert. Wenn Fauſt ſich jemals auf ein Faulbett

legt, wenn ihn der Teufel mit seinen schmeichlerischen Lügen einlullt, mit seinen Scheingenüssen um sein besseres Ich betrügt, daß er sein Streben aufgibt und sich, in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften stillend, beruhigt und selbst gefällt, dann ist es um ihn getan. Wie stellt sich Faustens Bild am Schlusse seines Lebens dar? Erscheint er des Himmels würdig oder für die Hölle reif?

Der Greis mit den erloschenen Augen, dessen mächtiger Gedanke tausend Hände in Bewegung setzt, ist nur noch Wille und Verstand. Alles Sinnliche an ihm ist abgestorben. Er ist die verkörperte Tatkraft. Was er im Grunde seines Wesens war, der Faust, dessen tiefbewegte Brust durch nichts befriedigt werden konnte, der ruhelose Feuergeist, der Adlerflügel an sich nahm, das ist er nicht allein geblieben, sondern das hat er bis zur letzten Möglichkeit entwickelt und gesteigert. Ist das der Knecht des Teufels? Der Freund der trägen Ruhe, des Genießens und Behagens? Was hat denn Mephistopheles über ihn vermocht auf seiner Reise durch die kleine und die große Welt, in diesem wechselvollen, langen Leben? Nichts! Was der arme Teufel dort dem Unersättlichen zu geben hatte, waren schale, abgeschmackte Zerstreuungen, die ihm zum Ekel wurden, Früchte, die faulten, ehe man sie brach. Fausts tiefstes Erlebnis, Gretchens Liebe, hat ihn nicht sinken lassen, sondern im Innersten erschüttert und gereift. Des Herzens grimmer Strauß, des Vorwurfs und der Reue bittere Pfeile, nur von Geisterhänden entfernt, haben ihn geläutert und gestählt. Zum höchsten Dasein immerfort zu streben, war der kräftige Entschluß, womit er seine Fahrt in größere und würdigere Weltenkreise, als sie das beschränkte Bürgertum ihm bieten konnte, antrat. Welch eine Rolle übernahm dabei Mephisto! Der Narr am Kaiserhofe, die lächerliche, überflüssige Figur der Klassischen Walpurgisnacht, das Schreckgespenst in Sparta und der Zauberer im Bürgerkriege — ist er nicht überall und immer nur das blinde Werkzeug, nur der Diener seines Herrn, des Faust, geblieben? Gefügig und

geſchmeidig bis zuletzt, wo er, bei Fauſtens großem Werke, nur den „Aufſeher“ ſpielen durfte? Gewiß, er hat gereizt und hat gewirkt, auf ſeine Weiſe, und hat als Teufel geſchafft; doch diente alles Böſe nur dem Guten. Der Tapfere, der ihm ſo kräftig widerſtand, er brauchte ihn, den Vater aller Hinderniſſe, zum Weiterſchreiten, weil ohne Hemmung auch kein Fortſchritt, keine Entwickelung auf Erden möglich iſt. Stets ging der Zug des Stürmers über den dämoniſchen Gefährten hinweg, in allem Großen und Heroiſchen — bei den „Müttern“, bei der Manto und Perſephone — ließ er ihn zur Seite, weil ſeine Höllenkünſte hier verſagten. Und immer klangen ſeine Epiloge kleinlaut und enttäuſcht, vom Anbeginn, in Gretchens kleiner Welt, bis zu dem Schluſſe, wo er dem toten Herrſcher in das Grab nachrufen mußte, daß nicht er, der Teufel, ihn gefällt, ſondern eine höhere Macht.

Dieſer Tod war nicht die Folge des verhängnisvollen Wortes der Blutsverſchreibung, war nicht die magiſche Einlöſung eines übermenſchlichen Verſprechens, ſondern der natürliche Abſchluß eines hochbetagten Heldenlebens. Nicht als Strafe, die vereinbart worden, erſcheint er, ſondern als die reife Frucht des tatenreichen Daſeins, als deſſen Krone und Vollendung. Fauſtens letzter Augenblick iſt auch der höchſte. Er bringt ihm nicht die Höllenqual des verdammten Erzzauberers der Legende, ſondern ein himmliſches Glück: Den Genuß der Vorfreude der Unvergänglichkeit ſeiner Erdenſpur, das untrügliche Gefühl ſeiner Unſterblichkeit. Dieſer Genuß und dieſes Selbſtgefallen hat nichts mit teufliſchen Einwirkungen zu ſchaffen, wohl aber leuchtet daraus die Kraft des Himmels, die Sonne der Ewigkeit, das Antlitz des Herrn; denn dieſe Überzeugung von ſeiner Fortdauer wurzelt in Fauſts Durchdrungenſein von ſeinem niemals aufhörenden, innerſten Lebenstriebe, die der „Urquell“ ſeines Weſens iſt, vor dem der göttliche Vater den ſelbſtgewiſſen, ſchwerhörigen Teufel warnte: in ſeinem Streben, in ſeiner raſtloſen Tätigkeit.

Faust hat sich die Unsterblichkeit errungen. Er hat durch ein Dasein und Ende unermüdlichen Schaffens die Lebensprobe bestanden. Nicht der Herr des Himmels hat sie ihm verbürgt, obwohl der Gärtner das grünende Bäumchen kannte und wußte, daß Blüte und Frucht die künftigen Jahre zieren werden. Faust hat sich durch sein „tüchtiges" Erdenwallen selbst erlöst. In diesen unergründlich tiefen Gedanken mündet die Tragödie des Helden aus. Hierin liegt die Eigenart des Goetheschen Mysteriums vom Fall und der sündigen Menschheit Erlösung beschlossen. Es ist seine allerpersönlichste, von jedem Dogma, von jeder Überlieferung befreite Anschauung von der göttlichen Gewalt der Persönlichkeit und ihrer ewigen Fortdauer, die er hier, am Schlusse seiner Lebensdichtung verkündet und in die Hülle des Kampfes um Fausts Unsterbliches versteckt hat.

Nach den Orphischen Urworten seines „Dämon" eignet jeder Individualität ein göttlicher, bei der Geburt ihr eingeprägter Kern, eine Form, die nach ehernen Gesetzen im Leben sich entwickelt, ein Charakteristisches, das weder der Zeit noch einer andern Schicksalsmacht zugänglich und unterworfen ist. Es ist die Entelechie, die unsterbliche Monade, wodurch sich der einzelne von jedem andern unterscheidet, seine ursprüngliche Geisteskraft. Dieses Innerste und Eigenste des Menschen, seine Persönlichkeit, schafft sich auf Erden sein Äußeres, seinen Körper und vermischt sich mit den Elementen. Hier, in diesen irdischen Bestandteilen liegt das Feld, das den Dämonen und dem Bösen zum Angriff preisgegeben ist, hier hausen die Teufel, die, wie Mephisto, mit den Elementen „verschworen", wähnen, mit dem Sterblichen auch das Ewige, mit dem Körper auch die Seele treffen, vernichten, verderben zu können. „Jede Entelechie", so urteilt Goethe, „ist ein Stück Ewigkeit, und die paar Jahre, die sie mit dem Körper verbunden ist, machen sie nicht alt." Eine geringere freilich lasse wohl den Körper herrschen, eine starke dagegen genieße das Vorrecht ewiger Jugend und be-

wirke eine wiederholte Pubertät. An diese eingeborene Kraft knüpft Goethe die Notwendigkeit ihrer Unzerstörbarkeit. „Ich zweifle nicht an unserer Fortdauer; denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren. Aber wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein."

Diese Lehre, die in Fausts Leben, Tod und Unvergänglichkeit veranschaulicht wird, haben schon der entstehende Homunculus, die wiedererwachende Helena und die mit ihr wieder verschwindenden Geister ihrer Umgebung vorbedeutungsvoll illustriert. In unlösbarem Zusammenhange stehen miteinander Goethes Gedanken über die Tüchtigkeit und Tätigkeit des auf „dieser" Welt sich bewährenden, durch Verdienst oder Treue seine Person erhaltenden Menschen und über die ewige Dauer seiner eigensten Kraft und Befähigung. Ihm, als „einem denkenden Wesen, war es durchaus unmöglich, sich ein Nichtsein, ein Aufhören des Denkens und Lebens zu denken". Er hatte die feste Überzeugung, „daß unser Geist ein Wesen ist ganz unzerstörbarer Natur, ein Fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit, der Sonne ähnlich, die bloß unseren irdischen Augen unterzugehen scheint, die aber eigentlich nie untergeht, sondern unaufhörlich fortleuchtet". Am 19. März 1827 bekannte der mystische Greis dem Freunde Zelter: „Wirken wir fort, bis wir, vor- oder nacheinander, vom Weltgeist berufen, in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Tätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen! Fügt er sodann Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was wir hier schon gewollt und geleistet, väterlich hinzu, so würden wir gewiß nur desto rascher in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen. Die entelechische Monade muß sich nur in rastloser Tätigkeit erhalten; wird ihr diese zur andern Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen."

Diese große Entelechie, diese rastlos tätige Monade lebte in Faust. Darum ist seinem Geiste auch die Ewigkeit gesichert. Der

Trieb, der ihm dereinst die Sehnsucht eingegeben, der Sonne nachzueilen, ihr ewiges Licht zu trinken, das eingeborene Gefühl, das ihn hinauf und vorwärts drängte, diese Flügel seines Geistes, die von der Erde hinweg zum Himmel strebten, alle diese Zeugen seiner edleren, seiner zur himmlischen Heimat, zu seinem Urquell sich erhebenden Seele, waren nur Vorboten, nur Ahnungen einer Seligkeit, die er sich verdient hat. Der gute, der tüchtige, der starke Mensch hat, allen bösen Gewalten zum Trotz, sein Selbst bewahrt, seine unermüdlich fortwirkende Natur lebendig erhalten. Dieser Kampf ruft die Arme der Götter herbei, einem solchen Streiter öffnen sich ohne weiteres, ohne vieles Federlesen, wie der Dichter des „Divan" kündet, die Pforten des Paradieses. Der Weltgeist muß sie ihm erschließen und dem Wanderer, der in den Äther zurückkehrt, seine neue Tätigkeit anweisen. Die Pforten der Hölle aber hat dieser Tote überwältigt. Der Teufel hat diese Seele, die er nie besessen hat und nie besitzen konnte, verloren. Sein Spiel ist aus, es ist vertan. Vergeblich greift die kalte, tückische Faust nach dieser edlen Beute. Er, der sich mit den Toten niemals gern befangen hat, steht dumm und ratlos vor dem großen Schauspiel der Natur, dem gewaltigen Geheimnis der Ewigkeit, das ihm verschlossen ist.

Grablegung

Dieses Geheimnis beginnt sich nunmehr zu entschleiern. Die Handlung wird, nachdem mit Faust die letzte irdische Person von der Bühne verschwunden ist, zum reinen Mysterium. Alles Profane ist getilgt, nur das Heilige tritt in Kraft. Nur übersinnliche Erscheinungen bevölkern von nun an noch die Szene. Das eigentliche Drama, der tragische Erdenkampf des Helden, ist vollendet. Was folgt, ist bloßes Nachspiel, und dieses trägt den Charakter der Passion. In überweltliche, biblische Höhen führt schon die Bezeichnung, die der Dichter dem nächsten Auftritt verleiht: Grablegung. An Christi Leiden und Tod erinnert

er mit allem Nachdruck, und was dereinst in der Osternacht nur von ferne anklang, nur als ein Echo aus himmlischen Regionen die Erdenwelt des gequälten, im Staube mit sich selber ringenden Faust durchzitterte, das soll nun völlig nahe, ganz zur Gegenwart und Wirklichkeit werden. Was der Kämpfer einst in seinem dunkeln Drange suchte, das hat der von aller Erdenpein Erlöste nun gefunden, es zeigt sich, es ist da. Der rechte Weg, dessen sich der Erdenpilger wohl bewußt war, führte zum Ziel, hinauf zum Himmel. Er wird sich für ihn öffnen. Diese letzten Dinge, die den Menschen angehen, die das Heil seiner unsterblichen Seele betreffen, hat die Kunst des Dichters zu bewältigen. Was nur in den verborgenen Tiefen gläubiger Gemüter wogt und ungesehen, nur geahnt, sie allesamt verbindet, das Heiligste, hat der Poet ans Licht zu bringen und den Sinnen vorzuführen. Den höchstsymbolischen Inhalt dieser frommen Gefühle muß er in sichtbare Gefäße gießen. Nirgend sonst wie hier gebietet ihm die Rücksicht auf das Gemeinsame, die Achtung vor dem Überlieferten den Gebrauch altersgeheiligter Vorstellungen und Formen. Nirgend mehr wird er sich an die ehrwürdigen Traditionen der bildenden Kunst anzulehnen haben, die je und je die gewaltigsten der inneren Gesichte, die Schauer der Hölle und die Wonnen des Himmels, zu ihren größten Aufgaben erkor.

Mit gutem Bedacht hat Goethe die Darstellung einer Vision vermieden, die er vorübergehend erwogen hatte: Das Jüngste Gericht, vor dem Mephistopheles als vermeintlicher Triumphator oder Appellant und Prozeßführer erscheinen wollte, wie auch der Plan, den Teufel bei seiner Rückkehr zum Chaos einen Epilog sprechen oder Christus als Retter Fausts in den Limbus hinabsteigen zu lassen, das Problem der endgültigen Besiegung der Hölle nicht so glücklich gelöst hätte, wie es die vollendete Dichtung zeigt. Der Kampf um die Leiche des Helden durfte nicht im Ernste zwischen den oberen und unteren Mächten geführt werden, da er im Grunde durch Faust selber schon entschieden

war, sondern nur das Gepräge eines humoristisch angehauchten Nachspiels tragen. Ein Gegenstück zu dem Prolog im Himmel, mußte dieser Epilog an der Bahre Fausts den alten Ankläger und Feind der Menschen, der seines Triumphes von vornherein so sicher war, in jenem schalksnärrischen Gebaren und Tone aufzeigen, der das Diabolische im Angesicht des Göttlichen allein erträglich macht. Ein Schauspiel für Götter, eine himmlische Komödie mußte die Niederlage des gleißnerischen Renommisten werden, die den Titel führen konnte: Der geprellte Teufel.

Die neckischen, grotesken Lemuren leiten — frei nach Shakespeares dritter Totengräberstrophe — die Szene ein, mit Solo und Chor, in Frage und Antwort sich selbst und ihren Gast, dem sie die letzte Wohnung bereiten, verspottend. Das schauerliche Responsorium gibt in seiner Kürze den stimmungsvollen, halb satirischen, halb tiefernsten Auftakt zu dem Geisterspiel, das hier, am Grabe dessen anhebt, um den die Sache geht. Der Teufel übernimmt sodann seinen Part. Zum letzten Male führt er, der Vielgewandte, das Wort, das große. In einem langen Monolog, worin er sich wie gegen einen unsichtbaren Gegner verschanzt, plädiert er seine schwierige Angelegenheit. Ihm ist nicht wohl zumute. Die Enttäuschung, die ihn schon bei dem Lemurenwort „es ist vorbei", dem Rätsel des Vergehens aller Kreatur, befallen, setzt sich in Skepsis um und fort; denn der Zweifel, auf den sich nach des Dichters früherem Wort sein Name reimt, ist seine zweite Natur, sein Credo in Glaubensdingen, die hier in Frage stehen. Philosophische Probleme werfen sich ihm auf. Das Verhältnis von Körper und Geist, der Sitz der Seele — diese metaphysischen, umstrittenen Theorien der Gelehrten sind nun für ihn ganz aktuell und praktisch geworden. Wie die Katze auf die Maus, so lauert er auf den Moment, in dem die Seele ihr Gehäuse, den Körper verlassen will, damit er ihr — nicht, wie der Dichter früher plante, dem Herrn des Himmels — die blutgeschriebene Urkunde vorzeige, seinen wohlerworbenen Schein vor Augen halte, auf dem er gleich Shake-

ſpeares blutgierigem Juden beſteht. So formaliſtiſch ſeine Rechtsauffaſſung, ſo materialiſtiſch iſt ſeine Seelenlehre. Der Teufel auf dem Anſtand, auf dem Fang, mit ſeiner armſeligen, papiernen Waffe in den Klauen — welches melancholiſche Bild! In trüber Stimmung, mit bangen Ahnungen prüft der Wartende die Lage, ſeine Ausſichten für die Jagd, das pro und contra ſeines Erfolgs. Die herrſchende Doktrin iſt ſeinem Rechtsanſpruch nicht günſtig. Die kühle Witterung der Zeit verſcheucht das Wild mitſamt dem Jäger. Hat nicht der freche Baccalaureus ihn einfach hinwegdekretiert? Man glaubt an keinen Teufel mehr und keine Seele. Ehemals holte er ſich kurzweg den armen Sünder, der ſich ihm verſchrieben. Dieſem Gewaltakt widerſetzt ſich das nüchterne Jahrhundert, das alles Übernatürliche verbannt. Nun muß er erſt den natürlichen Tod des Teufelsbündners abwarten, und mit dieſer verſtandesmäßigen Beurteilung der Sache wird ſeine Situation nicht allein zweifelhaft, ſondern verzweifelt. Sonſt durfte er ſich etwas zutrauen, weil man ſeiner Macht und Herrſchaft traute, jetzt iſt er hilflos und verlaſſen und braucht Schutztruppen, die ihm helfen ſollen.

In dieſen revolutionären Zeitläuften, ſo zetert er in ſeiner katzenjämmerlichen Gegenüberſtellung der Vergangenheit und Gegenwart weiter, iſt alles auf den Kopf geſtellt. Wo iſt der Humor geblieben, mit dem der kulturbeleckte Herr Baron der Hexenküche ſich ſeiner alten Herrſchaft über die moderne Welt bewußt war und erfreute? Nicht nur ſein altes Recht auf arme Seelen ſchwankt, iſt untergraben, man weiß nicht einmal mehr den Gegenſtand des Anſpruchs aufzufinden. Dieſer Teufel, der die neue Welt nicht mehr verſteht, iſt bankrott. Er ſteht mit ſeinem Pergamente vor dem Nichts, er ſtarrt ins Ewig-Leere, er ſucht nicht mehr ſein Recht, ſondern ſein Objekt, und dieſes iſt — verſchwunden. Früher wußte er, woran er war. Da war die Lage ſehr leicht. Mit dem letzten Atem fuhr die Seele aus dem Körper, und ſchnapps! er hatte ſie in ſeinen Katzenkrallen. Nun aber muß er vor dem eklen Leichnam, für den er, wie er

einst dem Herrn verriet, doch „nicht zu Hause" ist, in peinigender Ungeduld spannen, bis der Geist ihn verläßt. So schwer sind seine Zweifel, daß er sogar den Elementen, seinen geschworenen Verbündeten nicht mehr traut. Haben sie gar das Lüftchen fortgetrieben? In seiner Teufelswelt geht alles drunter und drüber, er vergeudet seine Wartezeit umsonst. Alles ist fraglich geworden für den Jäger. Wann verläßt sein Wild die Höhle, in welcher Weise und Gestalt, wo ist die Stelle, an der es ausbricht, ja, bleibt es am Ende, wo es war? Hat er nicht selbst so oft den Scheintod kennen lernen? So plagen ihn die leidigen Fragen der Seelen- und der Körperkunde, er kennt sich weder in der einen, noch der andern aus. Wider Willen ist der alte Verächter jeder Theorie und Wissenschaft zum grauen Doktrinär geworden. Seine Praxis im Leben und Tod ist aus, der Teufel ist abgesetzt.

Zum letztenmal versucht er seine armen, abgestandenen Künste. Mit phantastischen Gebärden, wodurch der Anführer, wie ein Flügelmann, den Truppen die Richtung weist, beschwört er nochmals seine Höllengeister. Es sind nicht mehr die luftigen, zarten Jungen, womit er einst den Faust in den Zauberschlaf gewiegt, auch nicht mehr die behenden Zwerggestalten, die er an den Hof zu Sparta befohlen, geschweige denn die drei Gewaltigen der Kaiserschlacht, die nun erscheinen. Die Garde, die er zum letzten, verzweiflungsvollen Kampfe aufruft, mutet grotesk und altertümlich an, so ausrangiert wie ihre Requisiten. „Dickteufel vom kurzen, graden Horne" und „Dürrteufel vom langen, krummen Horn", das sind die Ritter, die dem einst so Mächtigen als letztes Aufgebot Gefolgschaft leisten, wie dem abgewirtschafteten John Falstaff seine Edlen. Sie erregen weit mehr Gelächter als Schrecken, ganz wie der greuliche Höllenrachen, den sie mit sich führen und der sich links unten auf der Bühne auftut. Das Schaustück der Mysterien-, der Volks- und Puppenspiele hat seine schaudervolle Kraft verloren, so sehr Mephisto auch mit seiner Phantasie das kalt und schal Gewordene auf-

zuwärmen sucht. Es ist nur noch ein Popanz, der die Kinder gruseln macht. Die kolossale Hyäne mit ihren klaffenden Eckzähnen beißt und zerfleischt nicht mehr die Sünder, so wenig sie die rote Flammenstadt verzehrt. Diese Bilder gehören dem überwundenen Mittelalter an, der gläubigen Kunst der Höllenmaler und des Dante, der sie noch innerlich erlebte und erschuf. Nun sind sie Lug und Trug und Schaum geworden. Die feisten und die dürren Teufel vermögen das arme Seelchen, den Schmetterling, weder unten, auf der Erde, noch in der Luft zu erhaschen. Sie lauern vergeblich, greifen in die leere Luft. Die beflügelte Psyche oder der beschwingte Genius, einerlei, wie dieses rein geistige Ding vom spöttischen Teufel benannt wird, es entzieht sich der materiellen, sinnlichen Welt des fressenden Höllenmaules. Das von Gott geprägte Wesen wird sich nicht von der Hölle besiegeln, nicht das tierische Malzeichen (der Apokalypse) aufstempeln lassen. Es stammt aus einem anderen Reich und kehrt dahin zurück. Daß es der zarten Psyche im alten Hause, in ihrer Erdenwohnung, schlecht zumute ist, und das Genie gleich obenaus will, bekennt Mephisto mit sauersüßer Miene. Es ist der unfreiwillige Humor des Desperado, der aus ihm spricht.

Und jetzt zeigt sich auch der Feind, der bisher unsichtbare. Sieghaft sogleich in seiner Erscheinung wie in seinen Attributen. Unten links lodert die Hölle, oben rechts der Glorienschein des Himmels. Alles wird nun auf den äußersten Gegensatz gestimmt. Es ist, wie wenn die Natur gegen die Unnatur kämpfe, die Sonne gegen die Nacht. Die Himmlische Heerschar, die auf den Plan tritt, erfüllt die Lüfte sofort mit einem Triumphgesang. Er klingt wie ewiges Leben gegenüber dem ewigen Tod. Sündenvergebung und Auferstehung wird den Engeln, die den Himmelsgenossen in sanftem Zuge folgen, zur Aufgabe gemacht. Es ist ein Aufruf an die überirdischen Kräfte, der leiblichen und geistigen Vernichtung entgegenzuwirken. Wie langhin herabflatternde Spruchbänder fließen die weichen Worte den

liebreichen Kriegern aus dem Munde. Eine schwebende Bewegung geht von ihnen aus, die unmittelbar das Wesen der himmlischen Boten bezeichnet. Alles kommt dem Dichter darauf an, den inneren Gedanken sinnfällig zu machen, ihn in Eindrücken aufzulösen, die sonst nur die für das Auge bestimmte Kunst hervorzurufen vermag. In diesem Gesange fühlt und sieht man die Engel gleiten; ganz so wie bei den hieratischen Gebilden weht uns aus dem feierlichen Stil der altertümelnden Sprache und ihrem getragenen Rhythmus der Atem eines Geistes an, der, ganz im Äther des Raum- und Zeitlosen schwingend, das Ewige und Heilige uns ganz nahe bringen, ganz zur Gegenwart machen möchte. Diese Himmelstöne sind schon einmal erklungen — und sie werden von nun an bis zum Schlusse weiterklingen — in der Osternacht, in der gleichen archaistischen Weise und sie haben, wie hier, die Auferstehung aller Kreatur gefeiert. Ganz natürlich nehmen sie die Formen der christlichen Glaubenslehre an, deren Grundthema die Überwindung des Todes und der Gewinn des ewigen Lebens, des Reiches Gottes, der Seligkeit ist, und die im Wandel, Leiden, Sterben und der Verklärung Jesu, des Heilands, ein Symbol gefunden hat, dessen dramatische Gewalt und plastische Anschaulichkeit von keiner anderen Religion erreicht wird. Der deutsche Dichter, der den christlichen Teufel übernahm und in seiner Weise vertiefte und vergeistigte, kann ihn auch nur durch die Mächte besiegen lassen, deren ewiger Widersacher er ist; aber diese himmlischen Gewalten, so sehr sie das Christentum, zumal das germanische, schon verinnerlicht hat, auch sie werden nur die Hüllen sein, in die Goethes eigenste Religion und Weltanschauung eingegangen sind.

Mephistopheles ist schon einmal den himmlischen Heerscharen gegenübergestanden: im „Prolog". Schon einmal hat er dort ihren Gesang vernommen. Aber das hohe Pathos der Erzengel, das er damals, im Angesicht des Herrn, mit gutem Humor verspottete, erweckt nun eine bittere, gallige Stimmung. Als mißtöniges Geklimper empfindet er die liebliche Musik, und die

sie erzeugen, schilt er, der Sinnliche und Zyniker, in ihrem unbestimmten, hermaphroditischen Geschlechte ebenso wie die Frömmler, die diese Zwitterwesen verehren, und deren Andacht sich gerade am Gegenteil des Schönen und Guten, den Höllenqualen und Martern, die er, der Teufel, erfunden hat, entzündet und begeistert. So steigt mit seinem dumpfen Groll seine tiefste, letzte, schlimmste Erinnerung in ihm auf: an die verruchte Stunde seines Abfalls und seiner Verdammung, woraus der Krieg gegen die Menschen, den er hier führt, zu allererst entsprang. Er, der Feind des Lichtes und der Liebe, vermag darum auch nicht an die Frömmigkeit der hilfreichen Himmelsboten zu glauben. Sie sind in seinen Augen, die überall nur Böse, Seinesgleichen sehen, Lügner und verkappte Teufel, die ihn, ihren ehemaligen Bruder, mit den Waffen, die die Hölle schmiedete, bekämpfen, mit der Furcht vor deren ewigen Strafen, wodurch sie ihm seine Beute abspenstig machen. Sein ganzer Haß und Zorn erwacht in dieser Heraufbeschwörung uralter Rivalität, der Kampf wird ihm, wie einst im Hochgebirge seine Mitwirkung beim Chaos der Natur, nun Ehrensache, und er befiehlt die dicken und dürren Hilfstruppen an das Grab, das sie besetzen müssen. Schon ist der Teufel und seine Schar in eine Verteidigungsstellung gedrängt.

Der Angriff der Engel erfolgt auf ihre himmlische Art, mit lieblichen, duftenden Waffen. Sie streuen Rosen herab, die sie, nach ihrer späteren Erklärung, aus den Händen liebendheiliger Büßerinnen empfangen haben. Mag der Dichter dieses Bild von Signorelli oder Dante oder Tasso übernommen haben, im tiefsten Grunde ist es seiner eigenen Herzensreligion entsprungen, ist es sein Symbol. Aus der strengen Buße läßt er die herrlichsten der Blumen erblühen. Die christliche Askese wird wieder zur Natur zurückgeführt, zur Liebe des Gottessohns, der die Menschen menschlich sehen will, wie Mahadöh, der Herr der Erde. Der Dichter der „Geheimnisse", der dem Kreuze Rosen zugesellte, die das schroffe Holz mit Weichheit

umkleideten, hat dieses unter seinen milden Händen tief-verwandelte Christenzeichen von „leichten Silber-Himmelswolken" in die Lüfte tragen lassen. So schweben die Blüten und Knospen und Zweige wieder hernieder auf die Erde, um einen ewigen Frühling und dem Toten das Paradies der Auferstehung zu verkünden. Wie symbolisch jeder Gedanke dieser Strophen mit ihren gleitenden Reimen, die das Herabflattern der Liebeszeichen malen, gemeint ist, zeigt der Ausruf der Engel: „Purpur und Grün!" Der Spott, der sich an dieses scheinbar so vage Versgeklingel heftet, verschwindet in sein Nichts, wenn man weiß, daß Goethe diesen Farben einen mystischen Sinn unterlegte und bei der einen an die irdischen, bei der andern an die himmlischen Ausgeburten der Elohim zu gedenken sich kaum enthalten konnte, wenn er beim Auseinandergehen der einander entgegengesetzten Wesen des Gelben und Blauen unterwärts das Grün und oberwärts das Rot entstehen sah.

Die Wirkung der heiligen Geschosse auf die Satane ist eine ganz andere als auf die erlösungsbedürftige, neu zu belebende Menschheit. Sie ist vernichtend. Das Element der Liebe ist tödlich für die Bösen. Mephistopheles erlebt an seinen höllischen Heerscharen eine wahre Schande. Sie ducken und zucken vor den zarten Blumen. Vergebens mahnt er die Püstriche, die feuerspeienden Ungetüme, zu blasen. Vor ihrem Gifthauch wandelt sich das Rosenmeer zu Flammen, die die Teufel zurückscheuchen. Was ihr Anführer als verderbliche Schmeichelglut empfindet, ist in Wahrheit nur die Kraft der himmlischen Liebesspenden, die die Engel in ihrem Siegeslied ausgießen. Ein Strom seliger und beseligender Gefühle flutet aus ihrem Füllhorn auf die Herzen der Menschheit herab und begegnet ihrer Sehnsucht nach den Wonnen der Verklärung. Wie Fanfaren schmettern die Boten des Himmels, die in der ewigen Wahrheit, im klaren Licht des Herrn wohnen dürfen, die echten Göttersöhne, ihre Klänge hernieder, Jubelstöße, unaussprechliche und unausdenkbare Empfindungen, die der Dichter in den abgerissenen Sätzen

mit ihren vorangestellten, inhaltsschweren, nicht weiter aufzulösenden Hauptworten wiedergibt.

Was die zur Seligkeit Bestimmten aufrichtet und emporzieht, das wirft die Verdammten nieder und stürzt sie in den Abgrund. Die grotesken Bilder des Jüngsten Gerichtes werden in Mephistos Rede, der seine feigen Söldner auf dem Kopfe stehen und Räder schlagen und ärschlings in den Höllenrachen fahren sieht, lebendig. Er steht nunmehr allein und schlägt sich mit dem Rosenheer herum. Die seligen Blüten und fröhlichen Flammen, die überall sonst Wonne und Licht verbreiten, werden *ihm* zur Höllenpein, der Duft zum Gestank, das Leuchten zum Feuer, das ihm wie Pech und Schwefel in dem Nacken sitzt. Immer heftiger dringen die Pfeile der Himmelskrieger auf ihn ein, ihr Kampfruf verstärkt sich. Aber er richtet sich, wie alle Ausstrahlungen ihrer himmlischen Botschaft, nicht gegen ihn, den Bösen, sondern nur an die Guten. Das hoheitsvolle Element der göttlichen Liebe ist seinem ganzen Wesen nach nicht feindlich, sondern schaffend. Eine Ermunterung, Erweckung, Auferbauung der Frommen, bezweckt der neue Posaunenruf der Engel, das Gute zu stärken, das Schlechte zu meiden. Jenes erscheint ihrem sonnigen Auge als das angeborene Eigentum, dieses nur als fremder, äußerer, zufälliger Störenfried und Dämon — die alte Lehre Goethes vom Göttlichen und Teuflischen in der Menschennatur. Je gewaltiger die Kraft des Guten, die willige Hingabe an das Reine, Höhere im Sterblichen wächst, desto eifriger und emsiger wird die Tatenfreude der himmlischen Mächte, die „Tugend" der Einen weckt die Tüchtigkeit der Andern. Die göttliche Liebe schließt nur Liebende in ihre Vaterarme, öffnet nur ihnen das Paradies.

Mephistopheles, der Gehässige, hingegen fühlt sich keineswegs im Himmel, sondern in der Hölle. Ein ganz *eigenes* Inferno bereitet Goethe seinem Teufel. Eine mehr als diabolische Qual läßt er ihn empfinden angesichts des seiner Natur entgegengesetzten Elementes der himmlischen Liebe. Der Kopf und

alle Eingeweide brennen ihm von einem verzehrenden Feuer. Es ist die Höllenstrafe der unglücklichen Verliebten, nicht der Himmelslohn der Liebenden, die er erfährt. In Dantes Inferno fegt der Sturm die Wollüstigen wie ruhelose Stare, wie klagende Kraniche durch die Winterluft — ein Bild, das die Tragödie der Liebessehnsucht eröffnet. Hier, bei den Leiden des Mephisto, aber wird alles zur Komödie. Auch er gleicht einer Art von Vögeln, jenen Wendehälsen, die mit abgewandtem Körper die Köpfe nach einem Punkt zu richten sich gezwungen fühlen, der ihre Augen unwiderstehlich anzieht, und die der Nachdichter der Aristophanischen „Vögel" in seiner Italienischen Reise so lustig verspottet hat. Unentwegt muß der Teufel mit verdrehtem Kopfe — wie einst nach den lustfeinen Dirnen in der Zaubernacht Thessaliens — nach der strahlenden Glorie blicken. Ein fremdes Gefühl durchdringt ihn. Er möchte, seiner Natur und Gewohnheit folgend, fluchen; aber die Gewalt der Liebe hat auch ihn ergriffen. Freilich nur auf eine Weise, die ihn zum törichtsten der Toren, zum widerlichsten der Verliebten macht. Das Himmelselement der Liebe wird im Teufel in sein Gegenteil verwandelt, wird pervers.

Diese Bestrafung und dieses schmachvolle Ende des mit den Engeln, den echten Söhnen der Ewigkeit um eine hohe Menschenseele ringenden Teufels ist von einziger Originalität, ein Gedanke von so grotesker Tiefe und humoristischer Größe, daß er das Gesamtbild des Mephistopheles, Goethes ursprünglichste Figur und eigenartigste Schöpfung, auf die genialste und folgerichtigste Weise zum Abschluß bringt. Die allerliebsten Engelsgestalten, die zierlichen Knaben, haben es dem alten Sünder angetan. Er umwirbt und umschmeichelt sie, als ob sie seinesgleichen, auch von Luzifers Geschlecht seien, mit seiner ekelhaften Brunst. Seine geile Katzennatur, die er schon einmal, auf Faustens nächtlichem Liebesgange, kurz vor Walpurgis, so zynisch bloßgelegt, bricht wiederum, zum letztenmal, in der abscheulichsten Entartung des sinnlichen Triebes durch. Neckisch

begegnen ihm die Engel. Sie nähern sich ihm, in scheinbarer Lockung; aber er weicht zurück, er vermag der Glut dieser himmlischen Werbung nicht standzuhalten. Alles bleibt bei ihm nur gemeines Gelüste. Er wird von den Engeln, die, umherziehend, den ganzen Bühnenraum einnehmen, ins Proszenium gedrängt, wo er schon so oft seine nachdenklichen, melancholischen Gedanken dem Publikum verkündet hat. Und nun wechselt die neuerweckte Begierde mit seiner alten Teufelswut ab; bald flucht er den Verführern, den wahren Hexenmeistern, die auch ihn bezaubert haben, bald wirbt er wieder um die holden Körper. Das Hohe, Reine der zarten Wesen möchte er in seinen niedrigen Schmutz herabziehen, um es sich gefügig zu machen, ihren sittlichen Ernst in ein lüsternes Lächeln verwandeln. Die Pfaffenmiene und das Faltenhemd eines „langen Burschen", der ihn am stärksten unter allen appetitlichen Rackern lockt, behagen dem alten Feind der Kirche nicht, und der Gegner der nackten Antike ist hier bei diesen bekleideten Gestalten des christlichen Glaubens nicht weniger in seinen höllischen Ansprüchen an Moral und Ästhetik verletzt als dort. Seine von Herzen unanständige Gesinnung hat sich den unschuldigen Kindern des Himmels gegenüber nur noch vermehrt und ins Absurde verstiegen und verkehrt.

Die Engel kehren sich jetzt von dem Abscheulichen hinweg und wenden sich allein ihrem Gegenstand und Ziele zu. Vom Teufel wissen sie in ihrer Reinheit und Klarheit nichts. Sie erblicken nur das Geistige und Innere der Naturen, bloß das mit sich ringende Gewissen der Guten und Frommen, die sich selber verdammen. Ihnen kommen sie mit ihrer himmlischen Botschaft und ewigen Wahrheit zu Hilfe, damit sie sich selber auch von dem Trug und Schein des ihre Seele verdunkelnden Bösen befreien und also der Gemeinschaft der Seligen teilhaftig werden. Mephistopheles empfindet diese Abkehr auch seinerseits als eine Art von Erlösung. Er „faßt sich", er besinnt sich wieder auf sein edles Selbst. Ein höchst gemischtes

Gefühl überkommt ihn, indem er sich von außen und von innen betrachtet. Beule auf Beule haben die göttlichen Flammen auf seiner Haut erzeugt. Er erscheint sich wie Hiob, den die Hand des Herrn geschlagen — sein letzter biblischer Vergleich und in dieser Nebeneinanderstellung mit dem frommen Knecht von unbegrenzter Komik! — mitleidsbedürftig und doch wieder stolz. Ihm graut vor sich selber; aber zugleich erhebt ihn ein Siegesbewußtsein eigenster Art. Den Engeln, die für das Gute gestritten und — späterhin — ihr Triumphlied verkünden, steht hier der diabolus militans et triumphans gegenüber, der allerdings nur sich und seine böse Teufelsnatur in Sicherheit gebracht hat. Ihrem glorioſen Siegesgesang, der später erschallen wird, entspricht der egoistische des Höllensohnes, dem Erhabenen das Lächerliche:

Gerettet sind die edlen Teufelsteile.

Was dort als ewige Wahrheit gepriesen wird und alles durchdringt, das erscheint hier als Geistertrug, das Evangelium der Liebe, das dort die Welt und alle Himmel durchbraust, ist hier zur Fratze geworden. Dort das Heil, hier die Krankheit:

Der Liebesspuk, er wirft sich auf die Haut.

Der Teufel hat sich selbst, seine alte, wahre Natur und seinen unverfälschten Ton wiedergefunden, nachdem die verruchte Liebespein verraucht ist: Er flucht den heiligen Flammen nach. Denn schon erheben sie sich, lobsingend, in die Lüfte. Was ihr Preisgesang, wie stets, allen Guten ankündigt, das selige Leben, die Vereinigung mit ihnen selbst und Gott, das gilt der Seele, die sich da unten befreien will aus den Banden der Elemente, die sie umklammerten. Nun ist der Dunst der Hölle verflüchtigt, der Gifthauch der Dämonen verschwunden, die Luft, die sie erfüllten, ist frei und rein und leicht geworden, daß das Geistige aufatmen und emporsteigen kann. Der Engelschor macht, sich zusammenschließend, seine Worte zur Tat und entführt Faustens Unsterbliches — seine „Entelechie", wie der Dichter es ursprünglich bezeichnete — gen Himmel.

Der Streit der Seligen mit den Fluch-Dämonen, der am Grabe des Helden, wie über Moses' Leichnam, geführt wurde, ist aus. Die Engel haben triumphiert. Mephistopheles „sieht sich um". Er hat in der Tat das Nachsehen. Sein Humor ist mit der bittersten Galle getränkt. Er fühlt sich ungeheuer blamiert, von unmündigem Volke überrascht. Die Beute ist ihm entwischt. In seiner Gaunersprache gibt es für diese Übertölpelung nur eine Erklärung: es war ein Gaunerstreich. Die Racker waren pfiffiger als er, der Pfiffikus der Hölle, der Meister aller Diebe und Betrüger. Erst naschten sie, wie Kinder, an der Gruft, dann entwendeten sie, wie vollkommene Meister seines Handwerks, ihren kostbaren Inhalt, paschten ihn weg. Den „großen, einzigen Schatz", die „hohe Seele", die sich ihm verpfändet hatte, sein Eigentum! Er empfindet mit dem Verlust den vollen Wert des Gutes, das ihm hier entgangen ist und den ganzen Umfang seiner Schmach. Hilflos steht er da, ohne Aussicht auf einen Richter, an den er — bei solchen Gegnern, wie die Engel sind! — appellieren, der ihm sein wohlerworbenes Recht verschaffen könne. Jeder Gedanke an einen Prozeß im Himmel und aller Mut zu diesem Unterfangen ist diesem armen Teufel geschwunden. Seine Klage um Gericht, um Verwirklichung des Gesetzes, wie er es deutet, verhallt ungehört und spurlos vor den Pforten einer höheren Macht, die ihm verschlossen sind, im Angesichte des Mysteriums, das der Überschlaue nicht begreift. Der Praktikus fühlt sich getäuscht, betrogen. Aber noch eine kläglichere Empfindung beschleicht ihn: Die der Schuld. „Du hast's verdient", raunt ihm der letzte, karge Rest seiner verschrumpften Seele, seines eingefrorenen Gewissens zu. Er ist nicht bloß der Überlistete, sondern auch der Gestrafte. Der alte Gauner ist zugleich der alte Sünder. Das Ende des langen, ernsten Spieles, das er aufgeführt, war ein lächerliches Satyrstückchen. Der ganze, große Aufwand seiner Künste schloß mit einer traurigen Verirrung, die freilich nur der Ausfluß seines Innern, seines

Strebens war. Den ausgepichten Teufel hat „gemein Gelüst", „absurde Liebschaft" angewandelt, den Klugerfahrenen ein kindisch-tolles Ding beschäftigt. Als lächerlicher Tor hält er sich selbst den letzten Epilog. Als dummer und geprellter Teufel verschwindet er ins Chaos vor der ewigen Macht und Weisheit überirdischer Kräfte, die die Welt erschaffen und erhalten.

Bergschluchten

Im erhabensten Kontraste zu dem letzten Spiel der Hölle, das nur im Stile des groteskesten Humors, nur im Geiste einer Dichtweise erfolgen konnte, die Dantes Glut mit Aristophanes' Satire dämpfte, muß das Ende des Mysteriums, das ganz dem Himmel gilt, erfolgen. Es gilt die Erlösung und Verklärung des Faust darzustellen, die Himmelfahrt, die bereits mit der Entführung seiner Seele durch die Engel begonnen hat. Das höchst Übersinnliche ist hier zu versinnlichen. Goethe selbst war sich der ungeheuren Schwierigkeit dieser Aufgabe durchaus bewußt, wie seine Erklärung gegenüber Eckermann vom 6. Juni 1831 beweist. Um sich bei so überirdischen, kaum zu ahnenden Dingen, so meinte er, nicht im Vagen zu verlieren, gab es für ihn nur einen einzigen Ausweg: Er mußte seinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit geben. Diese überlieferten Gestalten und Ideen eignet er sich an, wo er sie immer findet, sei es in den Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei oder Poesie, in Pisaner Fresken oder Dantes Göttlicher Komödie. Besonders das Paradiso des Alighieri hat unverkennbar auf die Schluß- und Himmelsszene des Faust eingewirkt. Kein gewaltigeres künstlerisches Vorbild für die Vereinigung des aufwärts strebenden Menschen mit Gott und seinem lichten Urquell konnte Goethe finden als des gigantischen Italieners Himmelfahrt. In jener Mystik, die in den höchsten Sphären seines Paradieses schwingt, bewegt sich auch die letzte Gedankenwelt

des „Faust". Hier wie dort sind die Seligen, die die ewigen Gefilde bewohnen, stufenweise dem Himmelreiche eingeordnet, in einer Hierarchie, die ein stetiges Emporsteigen, eine immerfort zunehmende Verklärung ermöglicht und veranschaulicht und allein eine dramatische Entwickelung dieses übersinnlichen, geistigen Vorganges verbürgt.

In Bergschluchten, zwischen Wald, Fels und Einöde bewegt sich die letzte Szene des Mysteriums. Hier enthüllen sich seine letzten Geheimnisse, seine höchsten. Heilige Anachoreten sind gebirgauf verteilt und lagern zwischen den Klüften, ganz wie die Eremiten in der Thebais im Gemälde des Pisaner Camposanto am Ufer des Nils dargestellt sind. Goethe hat hier eine Vorstellung verkörpert, die ihm, längst zum innersten Eigentum geworden, so vertraut war, daß sie zu wiederholten Malen sich an die Oberfläche drängte. Schon in dem mystischen Gedicht „Die Geheimnisse" (1784), wo er aus der Vereinigung frommer Einsiedler und deren besonderer Religion als höchste Blüte und Frucht die allgemeine Religion der Humanität und Menschenliebe hervorgehen läßt, schwebte ihm, wie er im Jahre 1816 ausführte, eine Landschaft vor, die „den Leser durch die verschiedenen Regionen der Berge, Felsen und Klippenhöhen führen sollte, durch eine Art von ideellem Montserrat". Die Schilderung des wirklichen Berges Montserrat bei Barcelona mit seinen an den Abhängen und auf den Gipfeln zerstreuten Einsiedeleien hatte dem Dichter mittlerweile ein für die „Propyläen" bestimmter Brief W. v. Humboldts gegeben, der im Jahre 1799 Spanien bereiste. Sehr bedeutsam bemerkt Goethe am Schlusse jenes Aufsatzes, der „Die Geheimnisse" erläutert, daß das Gedicht der Zeit vorausgeeilt wäre, wenn es vollendet erschienen wäre; denn es hätte „die Gesinnungen befestigt, in welchen ganz allein der Mensch auf seinem eigenen Montserrat Glück und Ruhe finden kann". So geläufig war dem Dichter die Vorstellung des Katalonischen Berges mit seiner berühmten Benediktinerabtei, daß er auch den Parnaß

einen Montserrat nannte, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubte, wo ein jeder sich versuchen und eine Stätte finden könne, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln.

In solcher zerklüfteten Gegend läßt Goethe die vollendeten und bereits zu Heiligen verklärten Büßer hausen, die durch ihre frommen Übungen den Weg zu Gott suchen und in der aufsteigenden Reihe ihrer Regionen bezeichnen. Ein Chor und Echo gibt zugleich mit dem Bilde die Stimmung, die in dem heiligen Lokale herrscht, den göttlichen Frieden dieser in Wäldern verborgenen Höhlen und Klausen, um die die Löwen, wie auf dem Berge des Herrn (Jesaias 65, 25), gleich Lämmern schleichen. Es ist der geweihte Ort, der die Liebe in ihrer vergeistigtesten Gestalt beherbergt. Hier stehen die Zellen der Patres, der Kirchenväter, die sich durch die Kraft ihres Glaubens, ihrer Leiden und Wundertaten die Heiligkeit verdient und errungen haben. Der Pater ecstaticus, der die körperliche Schwere durch seine glühende Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott überwunden hat und „auf- und abschwebt", die Verkörperung der Ekstase, des höchsten Grades der Verzückung, verbindet die einzelnen Heiligen untereinander. Seine stammelnden Laute verkünden den Zustand völligen Hingenommenseins. Diese Qualen der Abtötung des Fleisches und diese Wonnen seligster Visionen empfand der heilige Antonius, der — wie Johann Ruysbroek und der Kartäuser Dionysius — den Namen des ecstaticus führte, so „schwebte" — nach Goethes Bericht in der Italienischen Reise — Filippo Neri.

Aus der tiefen Region erschallt orkanartig der Hymnus und das Gebet des Pater profundus. So hieß der tiefe, herzensreine, sprachgewaltige Mystiker, der heilige Bernhard von Clairvaux, den Dante seinem Pilger im höchsten Himmel, angesichts der Rose des Empyreums, zur Seite treten läßt. Wie er auf Maria, so richtet der Klausner in der Tiefe seine Augen auf die höchste Gewalt, die dort Sonne und Sterne kreisen macht, hier „alles bildet, alles hegt", die erschaffende Liebe. Die

ganze Natur, die um ihn webt: Fels, Wassersturz und Bäume sind ein einziges Preislied dieser ewigen Kraft. Was die Erzengel des Prologs als Boten des Herrn verkündeten und verehrten, das sanfte Wandeln seines Tages in Blitz und Donner, sein lindes Säuseln im Sturme, das empfindet der Gottinnige in tiefster Brust und fleht, wie Dantes Heiliger Bernhard, zu der Bringerin ewigen Friedens, um Beschwichtigung seiner Gedanken, die mit der stumpfen, wie scharf geschlossene Ketten lastenden Sinnlichkeit ringen, um Erleuchtung seines sehnsüchtigen Herzens. Beruhigtere Töne erklingen aus der mittleren Region. Sie entquellen dem Munde des Pater Seraphicus. Schon deutet der Name, den auch der heilige Franz von Assisi trug, auf eine reinere Erkenntnis Gottes hin.

In eine eigentümliche Gedankenwelt taucht hier der mystische Dichtergreis nochmals hinab, die sich dereinst schon dem Jüngling bei Erschaffung seines „Erdgeistes" erschlossen hatte: in Swedenborgs Geisterreich und Himmelsgeheimnisse. Bei ihm fand er die Abstufungen der Seligen und Engel, deren Wohnorte sich wie Felsen, Hügel und Berge zueinander verhalten und übereinander auftürmen, und deren Sphäre Wesen verschiedenen Grades beherbergen. Die seligen Knaben, die der Pater Seraphicus „in sich nimmt", die „jüngeren und vollendeteren" Engel, die ihnen folgen, stammen aus dem Traumlande des gewürdigten Sehers seiner Zeit. Mit den Augen der unschuldigen, um Mitternacht geborenen und darum, wie das Volk glaubt, mit besonderen Geheimnissen ausgestatteten Kinder blickt der liebevolle Heilige in die Welt, die ihn umgibt, wie jene mit den seinigen hineinschauen. Die Unerfahrenen, mit der Erde Leid und der Welt Sünden noch nicht Beladenen, die bei Dante im limbus infantium, dem Vorhof des Himmels, wohnen und die darum hier als Mittelwesen zwischen Menschen und Engel der im gleichen Stadium des Übergangs sich befindenden Seele Fausts den Weg zum Himmel bahnen, die selber noch nicht wissen, wo und wer sie sind, bedürfen der Belehrung,

die ihnen der seraphische Einsiedler in einem zugleich kindlichen und väterlichen Tone erteilt. Er läutert sie damit empor zu immer höheren Kreisen, zu den Gipfeln, die Gottes Angesicht immer näher rücken und die sie nun, diese Gewalt stärker und stärker empfindend, in jauchzendem Reigen umschweben. Ihr Gesang verkündet schon die Gewißheit des Höchsten, ihr göttlich belehrter Glaube trägt die Bürgschaft des Schauens in sich.

Diesen Vorboten der Verklärung reihen sich die Engel an, die Fausts Unsterbliches erkämpft haben und es nun in die Ewigkeit hinübertragen. Ihr Triumphgesang, der wie eine himmlische Parodie der letzten Teufelsworte in die Sphären schallt, ist die frohe Botschaft, das Evangelium, womit sie ihren Sieg begründen und das Mysterium der großen Tragödie, die sich drunten auf der Erde zugetragen hat, entschleiern:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

„In diesen Versen", so sprach Goethe zu Eckermann am 6. Juni 1831, „ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten: in Faust selbst eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade." Der englische Willkommgruß bedeutet den Lohn für das irdische Streben des Faust, das Ende seines Irrtums, den Beginn seiner Verklärung, die ihm der Herr vorausgesagt hat. Die Worte des himmlischen Vaters im „Prolog" erfüllen sich. Das Faustische ist auch das Göttliche. Die sittliche Grundanschauung Goethes, daß der rastlos Tätige und Tüchtige der

Gute ist, auch wenn sein Drang verdunkelt, sein Wille durch Erdennot getrübt, daß er des rechten Wegs nach aufwärts sich bewußt ist und sich das Himmelreich verdient hat, harmoniert durchaus mit unserer Religion.

Die jüngeren und vollendeteren Engel psalmodieren im Wechselgesange. Wenn jene sich, in kindlicherem Gefühle, nur des errungenen Sieges freuen, den heiteren Erfolg der fröhlichen Rosenschlacht mit schwellenden Fanfaren in die Runde schmettern und ihre Tat mit einem „Jauchzet auf! es ist gelungen" den Himmeln melden, so wenden diese, ernsteren Gemütes, ihre Gedanken in sich selbst zurück. Noch sind auch sie nicht ganz vollendet. Noch haben auch sie an einem peinlichen, schmerzenden Erdenrest zu tragen, der sie umhüllt, wie jener unverbrennliche Stoff die menschliche Asche, und den sie trotz seiner Reinlichkeit als Schmutz empfinden. Noch fühlen sie die Vereinigung der beiden Naturen, der Körper- und der Geisteskraft, noch die Vermischung ihrer unsterblichen Seele mit den Elementen, die durch die eingeborene Gewalt der entelechischen Monade herbeigezogen wurden. Nur die ewige Liebe vermag diesen Bund zu lösen. Auch hier, in der Sphäre des Religiösen, empfängt eine durchaus Goethesche Anschauung — naturphilosophischer Art — ihre letzte Vollendung. Was in der Klassischen Walpurgisnacht, in den Felsbuchten des Ägäischen Meeres, angeklungen, das klingt hier aus. Dem Eros, der das körperliche Leben entstehen läßt und zur Entelechie die Elemente heranführt, entspricht die himmlische Liebe, die beide wieder trennt und also das ewige Leben beginnen läßt.

Aber immer lichter wird es um die sich emporringenden und läuterungsbedürftigen Scharen. Die jüngeren Engel gewahren, wie sich aus den Wölkchen, die vor ihnen herschwebten, die seligen Knaben herausbilden, die das irdische Auge des Pater Seraphicus zuvor nur in jener nebelhaften Gestalt erblicken konnte. Im Ringelreihen ihres neuen, ewigen Frühlingstages empfangen die Kinder den Gast. Wie sie selbst, ist er noch im

Puppenstande, noch der Vervollkommnung gewärtig, noch hat seine Seele ihre Flügel nicht entfaltet, die zarte Puppe ihre Flocken nicht abgestreift. So sinnlich-natürlich weiß der Dichter die alten Bilder vom Schmetterling Psyche durchzuführen, daß wir die übersinnlichen Erscheinungen der seligen Knaben wie in irdischem Spiele mit dem zarten, unter ihren reinen Händchen sich entwickelnden Wesen befangen sehen. In wahrhaft kindlicher Seligkeit jubeln sie ihre Freude hinaus: „Schon ist er schön und groß von heiligem Leben!“ Das Werk dieser naiven unschuldigen Kleinen, erscheint Faust unter den Himmlischen wieder als Persönlichkeit, nur diese rührende Fiktion macht die Anschauung seiner Wiedergeburt zur überzeugenden Poesie.

Noch ist vom Dichter das Höchste, Letzte darzustellen und zu versinnlichen: Die ewige Liebe selbst, die von oben an dem Aufwärtsstrebenden teilnehmen und ihn in ihre Götterarme schließen soll. Erst jetzt eröffnet sich die höchste Region, der letzte Himmel. Was Dante sich im Empyreum ereignen läßt, geschieht nun hier. Was er dem heiligen Bernhard zuerteilt, übernimmt der Doktor Marianus, der kein Pater, kein mit dem Irdischen mehr kämpfender Heiliger und Gläubiger ist, sondern ein Wissender, der die Geheimnisse der höchsten Himmelssphäre von seiner höchsten, reinlichsten Zelle aus erschaut. Sein ganzes Wesen und Dasein ist nur dem Anblick der Himmelskönigin geweiht, der Verehrung der Maria, von der er seinen Namen trägt. Sein in die Höhe gerichteter Blick und sein von jeder Erdenschranke befreiter, erhabener Geist erkennt einen Zug aufwärtsstrebender Frauen, in deren Mitte, sternenumglänzt, die Gebenedeite weilt. Entzückt von diesem glorreichen Bilde — nicht etwa in Verzückung, wie der ekstatische Pater — richtet er sein hymnisches Gebet an die Herrscherin der Welt. Er fleht, ihr Geheimnis schauen zu dürfen. Der Entschleierung dieses Mysteriums sich würdig zu erweisen, ist seine Inbrunst, dieser höchsten Gnade drängen alle Kräfte seiner Seele entgegen. Seine Gefühle, die ihn im Dienste Marias beherrschen, der glühende

Mut des Gottesstreiters verbunden mit dem inneren Frieden des Auserwählten, tragen ihn empor, und in der dreifachen Steigerung der Anrede: Jungfrau, Mutter, Königin nähert er sich, wie in einer geistigen Himmelfahrt, mehr und mehr der Göttlichen. Schon erblickt er den Kranz der Wölkchen, der sie umrahmt. Wie sich in dieser — rein malerischen — Form die seligen Knaben dem Pater Seraphicus zuerst gezeigt haben, so jetzt dem Entzückten die Büßerinnen, deren Chor die Kniee der Gottesmutter umwogt. Der Schauende, Erleuchtete deutet den Sinn der Erscheinung. Die zarten Frauen, die zu Füßen der Himmelskönigin den Äther ihrer liebreichen Gnade einschlürfen wie Lebensodem, sind die Sünderinnen, die einstmals in den Banden ihrer Gelüste lagen, die Gefallenen, die leicht Verführbaren. Sie dürfen nun den Saum der Unbefleckten berühren, sich traulich an die Hehre schmiegen. Fragend hat der friedliche Streiter Marias seine Zweifel an der Rettung dieser Schwachen, ihrer Selbstbefreiung und Erlösung durch ihre eigene Kraft in die Lüfte gerichtet. Noch denkt er wie ein Irdischer, der das Geheimnis der ewigen Liebe, die die sündige heilt und auslöscht, noch nicht kennt. Da schwebt sie in Person einher: die Mater gloriosa, um vor seinen Augen das Liebeswunder zu vollbringen.

Einst war sie die Mater dolorosa, die Schmerzenreiche, zu der als der betrübtesten der Mütter Gretchen in ihrer tiefsten Erdennot emporgeblickt und gebetet hatte. Nun, als Himmelskönigin, im Glanze ihrer Verklärung und Erhöhung ist sie die Ohnegleiche, Gnaden- und Strahlenreiche. An sie wenden sich flehend die Büßerinnen. Nicht um ihrer selbst willen, denn sie sind schon von ihr begnadigt, sondern ihre Fürbitte gilt einer anderen, die einst, gleich ihnen, in die Schwachheit hingerafft wurde und entglitten ist, betört durch „Blick und Gruß und schmeichelhaften Odem": Leibhaftig tritt aus den Erinnerungen des marianischen Sehers und der Frauen die Gestalt Gretchens hervor, wie sie einst sich verzehrte in Sehnsucht nach dem Ge-

liebten, wie seiner Augen Gewalt und ach! sein Kuß sie in der Gelüste Ketten schlug und wie sie dann zerbrochen vor der Schmerzenreichen kniete. Für sie erflehen ihre Leidensschwestern von Maria das Wunder der Begnadigung, der Verwandlung irdischer Liebe in himmlische Seligkeit.

Aus dem Chor der Büßerinnen, die zur Mutter Gottes aufblicken, treten drei Figuren hervor, die der Dichter von der Bibel und Heiligenlegende übernimmt und zu Typen „großer Sünderinnen" stempelt, die Magna peccatrix des Lucas (7, 36), (von Goethe ursprünglich als „Maria Magdalena" entworfen), die Mulier Samaritana des Johannes (4, 12) und die Maria Aegyptiaca der Acta Sanctorum. Jede von ihnen beschwört zuerst einzeln die Gnadenreiche bei dem Buß- und Liebeswerke, womit sie sich trotz ihres sündigen Erdenwandels den Himmel verdient. Wie auf den Heiligenbildern tragen sie gleichsam die Attribute ihrer Beseligung in ihren Händen oder sie weisen darauf hin: die Sünderin, die Christi Füße mit Tränen netzte, salbte und trocknete, als er beim Pharisäer speiste, das Weib aus Samaria, das ihn am Jakobsbrunnen labte, die ägyptische Maria, die nach ihrem Dirnenleben an der Grabeskirche von unsichtbarer Hand zurückgestoßen, dann durch die heilige Jungfrau wunderbar hineingeleitet, ein langes, reuevolles Dasein in der Wüste führte — sie alle erheben ihre Stimme, lösen sich gegenseitig ab, steigern sich, um dann, wie in einer Fuge vereinigt, die gesammelte Kraft ihres Gebetes vor der Herrscherin des Himmels auszugießen, die die Frucht ihrer Buße in alle Ewigkeit festzuhalten vermochte. Sie selbst, die großen Sünderinnen, durften ihr nahen, ihnen, die viel geliebt haben, sind der Sünden viele vergeben worden — nun erbitten sie diese göttliche Verzeihung für eine „gute Seele, die sich einmal nur vergessen, die nicht ahnte, daß sie fehle". Gretchen in ihrer bewußtlosen Sünde, in ihrer schuldlosen Schuld, sie, deren einziger Fehltritt nur der Liebe und Güte entsprang — soll sie nicht, wie ihre so viel sündigeren Schwestern

begnadigt, soll das geheimnisvolle Wunder der Umartung zur Seligkeit nicht auch an ihr vollzogen werden?

Alles ist dazu vorbereitet und darauf angelegt, die süße Erscheinung, die schon auf Erden einem Engel glich, in den himmlischen Gefilden hervorzuzaubern. Da löst sich aus der Schar der Büßerinnen Eine los — „Una poenitentium, sonst Gretchen genannt", wie der Dichter unbestimmt den zarten Schatten nennt. Sie schmiegt sich an, hingebend wie ihr irdisches Wesen war in Freud' und Leid. Und wie sie einst zu Füßen der dolorosa in Schmerzen zerfloß, so zerschmilzt jetzt ihr Herz im höchsten Glück vor der gloriosa. Das stöhnende Gebet, das im „Zwinger" zum Bilde der Mutter Gottes hinaufdrang, verwandelt sich zu innigstem Dankesjubel vor dem lebendigen Angesichte der Himmlischen über die Rückkehr des früh Geliebten, nicht mehr durch Irrtum und Schuld Verdunkelten, sondern Verklärten. Er selbst darf unter den Geisterscharen nicht erscheinen. Was bei Gretchens ätherischem Wesen und flüchtigem Vorübereilen möglich war, ihre sichtbare Verklärung, die Himmelfahrt, die schon auf Erden, in der Kerkersnacht begann — das muß bei Faustens männlicher Erscheinung, die uns solange gegenwärtig war, verborgen bleiben. Seine wachsende Gestalt ist verhüllt durch den Kranz der seligen Knaben, die sich in Kreisbewegung nähern. Nur aus ihrem Gesange erfahren wir, daß sie seine befreite Seele großziehen und pflegen, in dankbarer Vorahnung reichen Lohnes; denn er, der Vielerfahrene, dessen Monade die Erinnerung und das Nachgefühl des Rechten und Guten vom Ewig-Lebendigen eingeprägt wird, er kann und wird sie selbst, die Frühverwaisten und Unmündigen belehren.

Der verklärte Faust als Lehrer der seligen Knaben — diese Vorstellung des greisen Dichters kann man je nach Gemütsart und Einsicht oder, wie Hamlet sagt, je nach Beruf und Neigung lächerlich oder erhaben finden. Wer sich in Goethes Monadenlehre, die seiner Eigenart entsprang und ihr entspricht, vertieft hat, wird sich vom doktrinären Zug, der durch die ganze Hier-

archie der Himmelsszene geht und notgedrungen gehen muß — weil alle höheren Geister die unentwickelteren erst zu sich heraufbilden — nicht abgestoßen fühlen, so wenig ihm in Dantes, freilich weit scholastischerem, Paradies des Helden Unterweisung komisch dünkt. Wie Beatrice zu ihrem beseligten Freunde, gesellt sich auch Gretchen zur Schar derer, die Faustens neugeborene Seele erst ans Licht des Überirdischen gewöhnen müssen. Strahlend vor Glück verfolgt sie die Wiedergeburt, die zunehmende Verklärung des Geliebten, dessen Seele im Geisterkreise mehr und mehr erwacht, sich auf sich selbst besinnt und ihre alte Erdenhülle abstreift, bis sie in angeborener Jugendkraft in himmlischem, ätherischem Gewande vor sie tritt. In dieser Gestalt empfängt sie ihn aus den Händen der seligen Knaben, über deren kindliche Bildung er alsbald, machtvoll emporwachsend, sich erhoben hat, und bittet die Mater gloriosa, ihn belehren und dem neuen Tage, der Sonne höchster Seligkeit, die ihn noch blendet, entgegenführen zu dürfen. Ihr Wunsch wird ihr gewährt, der Wunder größtes begibt sich, das Geheimnis göttlicher Liebe wird offenbar. Was selbst im Himmel Dantes nicht geschieht, wo auf des heiligen Bernhard glühendes Gebet die stumme Mutter Gottes nur mit einem Blicke ihrer Augen antwortet und zeigt, daß ihr das fromme Flehen von höchstem Werte sei, erfüllt sich hier: die Himmelskönigin öffnet ihren Mund und spricht die — unvergleichlich schönen, seelenvollen, wahrhaft überirdischen — Worte, die das Wesen vergeistigter Liebe erschöpfen:

Komm! hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Beide, Gretchen und Faust, sind damit in den Schoß der ewigen Seligkeit aufgenommen, beide unzertrennlich und auf immer vereinigt in himmlischer Reinheit. Sie schweben mit der Assunta empor. Die „gute Seele" hat dem geläuterten Freunde die Pforten des Paradieses geöffnet. „Sie tritt an's Himmelstor, Zu ihren Armen hebt sie Dich empor", so hatte schon der

greise Dichter der Marienbader Elegie in letzter, jugendlich seliger Liebe ausgerufen. Der Held und Lebenskämpfer von zarter, holder Frauenhand in die ewigen Gefilde hoher Ahnen geleitet — dieses Bild übernimmt Goethe aus der Mythologie und Dichtung aller Völker. Hebe und Herakles, die Walküren und die Krieger, die Huris und der vollendete Erdenwaller, und allen voran, immer wieder Beatrice und Dante — diese zusammenklingenden Vorstellungen menschlicher Apotheose erneut der deutsche Dichter am Schlusse seiner Tragödie, wie er sie schon im „Divan" verwertet hatte.

Dem Marianischen Doctor bleibt nach seiner höchsten Vision und Entzückung nur eines übrig: Anbetung auf dem Angesicht; denn seine Augen bedürfen nach dem Schauen himmlischsten Glanzes, erhabenster Glorie der Ruhe, sein Geist der Sammlung. An alle Seelen reuevoller Büßerinnen und Büßer, die noch nicht der Wonnen der letzten Vollendung teilhaftig geworden, ergeht seine Mahnung, im dankbaren Aufblick zur Helferin und Retterin die innere Umwandlung und Wiedergeburt zu betätigen, ihr, der vierfach gekrönten Himmelsherrscherin: der Jungfrau, Mutter, Königin und Göttin gilt der erste wie der letzte, der ewige Gedanke des Heiligen, der nur im Dienste und Anschauen Marias lebt. Seinem Hymnus antwortet der mystische Chor, der Chorus in excelsis, wie er ursprünglich genannt war. Es sind die Stimmen der im unmittelbaren Anblick Gottes, in mystischer Vereinigung mit ihm versammelten Engel und Heerscharen, die echten Göttersöhne, die das Mysterium mit ihrem Gesange eröffnet haben und nunmehr mit ihrer Gloria in excelsis beschließen. Dort galt ihr erhabenes Lied dem Werdenden, der Natur, auf die sie hinabgeschaut, dem ewig Wirkenden und Lebenden, ihr Preis den unbegreiflich hohen, unergründlich tiefen Werken Gottes; hier, im Aufblick zu ihrer Ursache, verkünden sie das Geheimnis jener Wunder, das Innerste des Wesens, das die Welt bewegt und sie umfaßt mit seinen holden Schranken: die göttliche Liebe, die das All durchdringt. Sie ist das Dauernde

im Wechselnden, das Ewige im Endlichen, das Wahre im Schein des Erdentreibens und der Zeit, die Erfüllung und das Ziel alles Schwankens und Irrens. Diese Liebe ist in der Himmelskönigin Gestalt geworden, und ihre vollendende, befreiende, erlösende Gewalt hat sich an Gretchen bewährt und durch sie erneut. Diese Wundertat, die nicht nur unbegreiflich und unergründlich, sondern unbeschreiblich ist, verhält sich zur Wunderwelt der äußeren Werke Gottes und dem Menschenleben, wie die Sonne, die einst das Auge Faustens blendete, zur Erde, in deren Morgenschleier er sich bergen mußte, wie das Licht, zu dem er jetzt emporgedrungen, zum farbigen Abglanz auf dem Wassersturze, dem Bilde seines einstigen, flüchtigen Daseins:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Das Ewig-Weibliche, die geläuterte, von jedem irdischen Verlangen freie Liebe ist der Himmelsstern, der die sündigen Menschen zu sich hinaufzieht, das Ideal, das sie von ihren niedrigen Wünschen erlöst. Auch hier hat Goethe die Gestalt der Maria nur geborgt, um seinen eigenen Gedanken feste, vom frommen Glauben geheiligte Umrisse zu geben; denn immer erschien ihm, dem Ringenden, das Höchste „in Jugend-, in Frauengestalt", wie der Dichter der Pandora pries. Alle weiblichen Wesen, die er besang, sind Retterinnen, Erlöserinnen. Von Klärchen, dem Freiheitsengel, von Iphigenie, Natalie, von der Muse der „Geheimnisse" an bis zu den lichten Frauenbildern seines Alters, bis zu Suleika, die als Huri des Paradieses ihm erschien, und zum allgeliebten Wesen der Marienbader Elegie, vor dem er sich der seligen Höhe der Frommen

teilhaft fühlte — sie alle predigen des großen Erdenkämpfers, des wahrhaftigen Menschen tiefste Herzensweisheit, seine innigste Erkenntnis, daß er, der reines Feuer vom Altare brachte, dem aber das Entzündete nicht zur reinen Flamme wurde, in seinen Erdennöten der Priesterin bedurfte, die ihn, wie Oreſt, von seinen menschlichen Gebrechen heilte, der Madonna, die die Wogen seines Innern glättete und Mäßigung dem heißen Blute tropfte. Bis zum letzten Schlusse seiner Tragödie, wo das verklärte Gretchen den erlösten Freund zur Himmelskönigin hinanzieht, leuchtet das eigene Angesicht des Dichters aus den zarten Schleiern der Symbole uns entgegen. Bis zum erschütternden „finis", das das „Hauptgeschäft" des Unermüdlichen wie ein feierliches Erlösungszeichen krönte, bleibt der „Faust" die Beichte wie die Dichtung seines Lebens. Und darin liegt die tiefste Wirkung seiner Botschaft, die, nach seinem Wort, wie alle seine künstlerischen Schöpfungen, für die Menschheit ein „Liebewerk" bedeuten sollte, daß das Mysterium der Selbstbetätigung und Selbsterlösung, das der „Faust", trotz aller rettenden Hilfe von oben, im letzten Grunde bleibt, nicht bloß gedichtet und gedacht, sondern erfahren und erlebt ist. Dem Evangelium des deutschen Dichters, dem neuen Bund des Faust — nicht mehr mit höllischen, sondern — mit himmlischen Mächten glauben wir, und er beseligt uns, weil er, wie jede große, religiöse Verkündigung mit dem Herzblute des Märtyrers und Bekenners besiegelt ward.

Anmerkungen

S. 3. Über die in Weimar beginnende realistische Periode Goethes heißt es im biographischen Schema des Dichters für das Ende des Jahres 1775 summarisch: „Wirklichkeitswunsch" (Hempel Bd. 23 S. 133). Man vergleiche dazu auch Goethes Brief an seine Mutter vom 11. August 1781 (v. d. Hellen Bd. II S. 73), worin er ihr den Gewinn an Welterfahrung auseinandersetzt, den ihm seine Stellung und sein Wirkungskreis in Weimar einbrachte.

S. 4. Über die „falsche Tendenz" Wilhelm Meisters s. Goethes Annalen: „Bis 1786". Hempel Bd. 27 S. 6.

S. 5. „Es sind's die Griechen" s. das Gedicht „Studien". Hempel Bd. 2 S. 197. — In Goethes, zum Teil aus dem Jahre 1824 stammendem Aufsatz „Über die Parodie bei den Alten" (Hempel Bd. 29 S. 496 ff.) lautet es: „Von meinen Jünglingszeiten an trachtete ich, mich mit griechischer Art und Sinne möglichst zu befreunden, und mir sagen zuverlässige Männer, daß es auch wohlgelungen sei. Ich will hier nur an den Euripidischen Herkules erinnern, den ich einem modernen und zwar keineswegs verwerflichen Zustande entgegengesetzt hatte" (nämlich in seiner Satire gegen Wieland). — In Leipzig wollte er im Geheimen dem Studium der Alten obliegen, wie er im sechsten Buche von „Dichtung und Wahrheit" bei Erwähnung seines Besuches bei Hofrat Böhme gesteht (Hempel Bd. 21 S. 31). — Den großen Eindruck, den Goethe vom Mannheimer Antikensaal empfing, belebte er im folgenden Jahre, nach der Rückkehr von Wetzlar, durch eine Sammlung von Gipsabgüssen und Nachbildungen der bedeutendsten Werke des Altertums („Dichtung und Wahrheit" 13. Buch, Hempel Bd. 22 S. 111). Siehe darüber auch den Brief Schönborns vom Oktober 1773 (Morris III S. 389). — Über Rom nnd die alte Kunst schreibt Goethe am 28. September 1787 an den Herzog Carl August: „Da doch einmal von Jugend auf mein Geist diese Richtung genommen hat, so hätte ich nie ruhig werden können, ohne dies Ziel zu erreichen" (v. d. Hellen Bd. II S. 294).

S. 6. Über das Bündnis mit Schiller vgl. Goethes Worte in den Annalen. Hempel Bd. 27 S. 312. — Der Ausspruch Schillers über „Die natürliche Tochter" steht in seinem Brief an W. v. Humboldt vom 18. August 1803. — Über das Preisausschreiben „Paris und Helena" s. Tag- und Jahreshefte für das Jahr 1799, Hempel Bd. 27 S. 51.

S. 7. Zur Entstehungsgeschichte des „Vorspiel auf dem Theater" s. Bd. I S. 171 ff. — „Jeder sei auf seine Art ein Grieche" ꝛc. s. Goethes Aufsatz „Antik und Modern". Hempel Bd. 28 S. 327.

S. 8. „Das Teufels- und Hexenweſen machte ich nur einmal" uſw. ſ. Pniower a. a. O. Nr. 402 S. 150.

S. 8. Das Idol der Helena im Zauberſpiegel der Hexenküche: ſ. Bd. I S. 320 und Anmerkung S. 450. — Zum älteſten Plan des „zweiten Teil" vgl. Bd. I S. 108, 132, 136, 150 ff., 161.

S. 9. Geſpräch mit Sulpiz Boiſſerée: Pniower Nr. 309 S. 109 f., mit Eckermann ebendort Nr. 858 u. 862 S. 259 bezw. 263, zur Nänie in der „Achilleis" ebendort S. 294/295.

S. 10. Bezüglich der Urkonzeption der „Helena" ſ. Pniower Nr. 474 S. 161, Nr. 475 S. 162, Nr. 512 S. 182, Nr. 585 S. 204, Nr. 642 S. 219 hinſichtlich des früher anders geplanten Schluſſes der „Helena" Nr. 532 S. 191; Geſpräch mit Eckermann im Jahre 1824 Nr. 349 S. 140.

S. 11. Über die „Verhandlungen mit Schiller in Betreff der Helena" ſ. Bd. I S. 161—162, ferner Pniower Nr. 173—197 S. 74—78.

S. 13. Das „ſatyriſche Drama" („Helena im Mittelalter"): ſ. W. A. Bd. 15, Abt. 2 S. 65, Lesarten von Erich Schmidt beſorgt. Die Anſicht G. Witkowskis, Goethes Fauſt, Leipzig 1906, Bd. II S. 139, von „Satyrdrama" und „Fratze" iſt unhaltbar.

S. 13. Paralipomenon 84 der W. A. Bd. 15, 2 S. 184. Vgl. dazu M. Morris, Goetheſtudien I S. 178 f.

S. 14. Zu Paralipomenon 52 ſ. M. Morris a. a. O. I S. 168. — Die Skizze der Urgeſtalt ſ. Pniower Nr. 315 S. 115 ff. und Weimarer Ausgabe Bd. 15, Abt. 2 S. 173 (Erich Schmidt).

S. 18. In Betreff des Schillerſchen Zeugniſſes ſ. Pniower Nr. 85 S. 42, des Plans Nr. 90 S. 44 ff., der Helena Nr. 173 ff. S. 74 ff., Schlegels Nr. 198 S. 78, Falks Nr. 316 S. 120. — Der Bericht Falks, von Pniower S. 120/21 wiedergegeben, weicht insbeſondere von Goethes Schema auch darin ab, daß Mephiſto dem Fauſt den direkten Antrag macht, beim Kaiſer eine Audienz nachzuſuchen und ihn an Ort und Stelle (Frankfurt) dazu veranlaßt. Fauſts feuriger Vortrag läßt den Monarchen kalt und langweilt ihn bis zum Gähnen — ein Motiv, das der Dichter, wie Wilh. Büchner in ſeinen „Fauſtſtudien", Weimar 1908, S. 1 ff., überzeugend nachweiſt, aus dem ſchon in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen i. J. 1772 von ihm beſprochenen Romane Wielands „Der goldene Spiegel" entnommen hatte —, ſo daß Mephiſto Fauſts Geſtalt annimmt, an ſeine Stelle tritt und den Kaiſer mit ſeinem „Raiſonniren", „Schwadroniren" und „Radotiren" erſtaunen macht und entzückt. Die Grundzüge der Hauptperſonen: Die Oberflächlichkeit des Monarchen, Fauſts idealer Ernſt und Mephiſtos menſchenkundige Charlatanerie, auch ſeine Verwandlungsfreudigkeit, gehen aus dieſer freilich recht zweifelhaften Mitteilung Falks über die Einführung des Helden am Kaiſerhofe ſchon deutlich hervor.

S. 18/19. Über etwaige jugendliche Bestandteile der Skizze s. den ausführlichen Exkurs Pniowers S. 118 ff.

S. 20/21. Zu Paralipomenon 67 vgl. M. Morris, Goetheſtudien I S. 173 ff., zu Paralipomenon 65 ebendort S. 170 ff. — Der Schluß der Rede des Teufels iſt auch in folgendes Zahme Xenion (Hempel Bd. 2 S. 346) übergegangen:

Wie es Dir nicht im Leben ziemt,
Mußt Du nach Ruhm auch nicht am Ende jagen;
Denn biſt Du nur erſt hundert Jahr berühmt,
So weiß kein Menſch mehr was von Dir zu ſagen.

S. 22. Offenbar gehörte die Vorſtellung des Shakeſpeareſchen „ehrlichen, alten Herrn König" für Goethe zu den geläufigſten. So apoſtrophiert er ſeinen alten Freund Knebel, der den Thoas in der „Iphigenie" darſtellte, mit dieſen Worten am 5. März 1779 aus Apolda. (Siehe Gräf, Drama III S. 161.)

S. 22/23. Im Buche Suleika des „Weſtöſtlichen Divan" (VIII, 38, Hempel Bd. 4 S. 155) heißt es von Clitus:

Über den ſelbſtgemordeten Liebling
Alexander weinte.

Sehr ausführlich hat Goethe das Clitus-Motiv in den „Noten zum Weſtöſtlichen Divan" unter der Überſchrift „Gegenwirkung" (gegen die „Despotie") behandelt (ſ. a. a. O. S. 280/81). — In den Geſprächen Goethes mit dem Kanzler v. Müller (Burkhardt, 3. Aufl., Cotta, S. 26/27) heißt es unterm 24. Februar 1819 nach einer Divan-Vorleſung: „Epiſode von Alexanders Tötung des Clytus nach Curtius. Welche Anſchaulichkeit, welche Klarheit in der Darſtellung."

S. 23. Betreffend den Mephiſtopheles als Hofnarr, Vergnügungsleiter und Hofarzt ſ. die Paralipomena 66, 70, 76, über ſeine Lebensweisheit und ſeine Meiſterſchaft, die Welt zu täuſchen, die Paralipomena 71—75 u. 77 ff.

S. 26. Mitteilung an Eckermann: Pniower Nr. 532 S. 191.

S. 27. Zur „Grablegung", zum „Prozeß" und zum Ausgang der Tragödie ſ. die Paralipomena 92—96. Der engliſche Urtext des Totengräberliedes bei Witkowski a. a. O. II S. 371.

S. 29. Vgl. das Zahme Xenion: „Über Moſes' Leichnam ſtritten" ꝛc. Hempel Bd. 2 S. 389 und H. G. Gräf, Goethe über ſeine Dichtungen, Epos II S. 991 f.

S. 30. Goethe an K. E. Schubarth: Pniower Nr. 331 S. 131. — Der Widerſpruch zwiſchen Boiſſerées Zeugnis vom 3. Auguſt 1815 und Goethes Brief an Schubarth, den M. Morris a. a. O. I S. 226 finden will, fällt dahin, wenn man bedenkt, daß der „fertige Schluß" ſich nur auf die Gedankenarbeit Goethes bezieht, bloß auf ein Projekt. „Sehr gut gerathen" braucht nicht zu heißen: Schon geſchrieben. Der Schluß betraf aber wohl überhaupt nur die Todesumſtände des Fauſt, woraus Mephiſtos Unrecht, den Bedingungen des Paktes entſprechend, bereits folgt. — Falks Zeugnis — ſ. Morris I S. 224 —,

wonach „der Teufel ſelbſt Gnad' und Erbarmen vor Gott findet", kommt gar nicht in Betracht, da es nicht bloß unzuverläſſig, ſondern auch innerlich abſurd iſt. Siehe auch Pniower S. 286. — Geſpräch mit Eckermann vom 6. Juni 1831 ſ. ebendort Nr. 876 S. 265.

S. 31. Über die Zeugniſſe aus den Jahren 1818 (Maskenzug), 1819 und 1820 (Radziwill) ſ. Pniower Nr. 322—324 S. 123 ff., auch Bd. I S. 180.

S. 34. Das Zitat: „Ohne Raſt, aber auch ohne Haſt" bezieht ſich auf das Zahme Xenion (Hempel Bd. II S. 351):

Wie das Geſtirn,
Ohne Haſt,
Aber ohne Raſt,
Drehe ſich Jeder
Um die eigne Laſt!

S. 35. Bezüglich des Verkehrs und der Korreſpondenz Goethes mit K. E. Schubarth ſ. Pniower Nr. 330—332 S. 130 ff.

S. 36. In Betreff Schönes ſ. Pniower Nr. 336 S. 134 f., der Herausgabe des Nachlaſſes Nr. 337 S. 135 f., Göſchels Nr. 345 S. 138, Matthiſſons Nr. 348 S. 139 f.

S. 37 f. Die Geſpräche mit Eckermann (bezw. Brief an Knebel), die die Fortſetzung des „Fauſt" betreffen: Pniower Nr. 319 S. 122 und Nr. 342 S. 138, Nr. 347 S. 139, Nr. 350 S. 140, Nr. 352 S. 141, Nr. 349 S. 140, Nr. 353, 354 ff. S. 142.

S. 39. Die Tagebucheinträge vom Jahre 1825 ſ. Pniower Nr. 355 ff. S. 143, die Daten bezüglich der Schlußſzenen Nr. 391 S. 146 und Nr. 939 S. 280; ſ. darüber auch Gräf II, 2 Nr. 1279 S. 305 und Witkowski II S. 364. Ausſchließliche Arbeit an der Helena ſ. Pniower Nr. 368—390 S. 143 ff.

S. 40. Entwurf des Schemas zum dritten Akt ſ. Pniower Nr. 390 S. 146 und W. A. Bd. 15, 2 S. 229. Über die topographiſchen Quellen Goethes: Gräf II, 2 1316 u. 1317 S. 312 u. 313. — Abſchluß der Helena: Pniower Nr. 404 bis 449 S. 151 ff., Brief an Zelter vom 3. Juni 1826: Pniower Nr. 443 S. 154; Gräf II, 2 1381 S. 336. Die Arbeit an der Helena-Dichtung unterbrach Goethe am 12. März 1826, indem er ſeinem Eckermann den Anfang des erſten Aktes, die Schlummerſzene, vorlas und ihm das Eingreifen der Elfen motivierte. (Siehe Gräf, Drama II S. 325/26.)

S. 41. Die Ankündigung der Helena vom 10. Juni 1826, zum erſten Male in der W. A. 15, 2 S. 213 f. abgedruckt, ſ. Pniower Nr. 449 S. 154 (Konzept eines Briefes, das zweifellos den Entwurf zu den Briefen an S. Boiſſerée — Nr. 467 —, W. v. Humboldt — Nr. 474 — und vielleicht auch an Zelter — Nr. 443 — und Göttling — Nr. 471 — bildet) und Nr. 450 S. 155.

S. 42. Briefe an Boiſſerée vom 17. Oktober und 22. Oktober 1826 ſ. Pniower Nr. 473 u. 475 S. 161 u. 162, an Göttling Nr. 471 S. 160, weitere

Zeugniſſe Nr. 469, 476, 477, 481, 482 u. 484 S. 160 ff. — „Panoramic ability“ verzeichnet Goethe mit Genugtuung als eine ihm von einem engliſchen Kritiker, wohl von Carlyle, zugeſchriebene Eigenſchaft in ſeinen Sprüchen in Proſa. (Hempel Bd. 19 Nr. 246 S. 59.)

S. 43. Über das „Schema zu Fauſt zweiter Theil“ ſ. Pniower Nr. 478 u. 479 S. 164 ff., deſſen Ausführungen völlig überzeugend ſind. — Das „Wiedermorgen und Immermorgen“ iſt eine Erinnerung Goethes an ſeine Jugendzeit, an die Lektüre von Rouſſeaus Nouvelle Héloïſe, 5, 7, die er in der Wertherperiode, in Briefen an Lotte und Keſtner, auch ſpäter im 12. Buch von „Dichtung und Wahrheit“, verſchmolzen mit einer Stelle im 6. Buche der Confessions, mit den bezeichneten Worten gerne zitierte. (Vgl. Morris, Der junge Goethe Bd. II S. 297/98 und Bd. VI S. 239.)

S. 44. Die Erwähnung des Erichthonius geſchieht im Brief Goethes an Schiller vom 25. Oktober 1797 (Koll. Spemann I S. 346/47). Im Aufſatz „Weimariſches Hoftheater“ (1802) heißt es von Wilh. Schlegels „Jon“, das Stück erwerbe ſich gegen den weniger gebildeten Teil der Zuſchauer das Verdienſt, „daß es ihn veranlaſſe, zu Hauſe wieder einmal ein mythologiſches Lexikon ur Hand zu nehmen und ſich über den Erichthonius und Erechtheus aufzuklären“. Siehe Jubiläumsausg. Bd. 36 S. 191.)

S. 45. Auch die „Antecedenzien zu Fauſt“ wurden erſt nach Eröffnung des Archivs, aus dem Nachlaß Goethes bekannt, ſ. Pniower Nr. 488 S. 167. — In Betreff der Ankündigung der „Helena, Zwiſchenſpiel zu Fauſt“, ſ. ebendort Nr. 489 S. 168 ff., bezüglich der Unterlaſſung des Druckes der Anzeige ebendort Nr. 488 S. 167, Nr. 494 S. 175 und Nr. 498 S. 178.

S. 55. Die betreffende Maxime: Nr. 882, Bd. 19 (Hempel) S. 191. — Über die „Anſchauende Urteilskraft“ Goethes vgl. deſſen ſo betitelten Aufſatz Hempel Bd. 34 S. 97 f.

S. 55. Über die Quellen für den Homunculus ſ. Witkowski a. a. O. II S. 312 ff.

S. 56. In Bezug auf die naturgeſetzliche Entſtehung der Helena und die entſprechende Bedeutung des Homunculus verweiſe ich auf das treffliche Büchlein von Wilhelm Hertz: „Goethes Naturphiloſophie im Fauſt“, Berlin 1913, mit dem ich mich, bis auf geringfügige Abweichungen, in um ſo erfreulicherer Übereinſtimmung befinde, als andere Forſcher, zumal Erich Schmidt, dem hochbedeutſamen Element der Naturphiloſophie Goethes kaum irgendwelchen Einfluß auf die Ideenwelt des zweiten Fauſt zugeſtehen. — Die Analogien zwiſchen „Fauſt“ und den „Wanderjahren“ beſtehen in der Szenerie ſowie in den beim Bergfeſt reproduzierten Theorien und Dogmen. Hempel Bd. 18 S. 262.

S. 57. Enthuſiaſtiſch begrüßte Sulpiz Boiſſerée in ſeinem Brief vom 21. Auguſt 1827 die phantaſtiſche „Auflöſung der Helena“, deren Ironie ihm von der höchſten und zarteſten Art erſchien und deren Ganzes er eine „Symboli-

ſierung der tiefſten Pſychologie" nannte. Über die Veröffentlichung in „Kunſt und Alterthum" (1827) ſ. Pniower Nr. 516 S. 184/85; bezüglich der geplanten Szene in der Unterwelt ebendort Nr. 498 S. 178 f.; in Betreff des Briefes an Nees von Eſenbeck ebendort Nr. 527 S. 188. Über den Druck der Helena ſ. Pniower Nr. 530 u. 531 S. 190. Die Bruchſtücke des Auftrittes im Hades ſ. W. A. 15, 2 S. 224—226, Paralipomena 157—161 (Erich Schmidt).

S. 58. Der Proſerpina-Szene war ſchon durch Goethes gleichnamiges Monodrama (etwa 1777) vorgearbeitet (ſ. Hempel Bd. 8 S. 303 ff.), das i. J. 1815 in Eberweins Kompoſition aufgeführt wurde. Vgl. dazu Goethes Aufſatz „Proſerpina. Monodram von Goethe. Muſik von Eberwein", Hempel Bd. 28 S. 708 ff. Es ſei hier bemerkt, daß Wilhelm Scherer in ſeinen „Fauſtſtudien" (Aufſätze über Goethe, Berlin 1900, 2. Aufl., S. 327 ff.) eine Rekonſtruktion des urſprünglichen Planes der Helena-Handlung und beſonders der Proſerpina-Szene unternommen hat. Hiernach wäre Helenas Erſcheinen auf der Oberwelt, ihre Rückkehr nach Sparta, an die Bedingung geknüpft geweſen, daß ſie nicht darüber zur Klarheit kommen durfte, daß ſie eigentlich tot ſei und nur als Geſpenſt auf der Erde verweile; dieſe Bedingung werde durch Helenas Selbſtbeſinnung, durch ihre Erkenntnis, dem Schattenreich anzugehören, verletzt, und ſo werde ſie dem Fauſt wieder entriſſen. Scherers geiſtreiche Vermutungen ſind durch die in der Weimarer Ausgabe Band 15, 2 mitgeteilten Paralipomena, die er nicht mehr kennen lernte, überholt, wie ſchon Erich Schmidt in einer Fußnote zu Scherers Aufſatz S. 335 anmerkt.

S. 60. Über die Weiterarbeit am „Fauſt" im Jahre 1827 ſ. Pniower Nr. 510, 513, 515, 520, 521 S. 182—186. — Über den „Epilog" zur Helena ſ. Pniower Nr. 519 S. 186, der die im Paralipomenon 176 mitgeteilten Verſe nach Vers 10038 ſetzt, während ſie Erich Schmidt — W. A. 15, 2 S. 234 — nach Vers 9579 einreiht. Über die Reflexionen Goethes ſ. Pniower Nr. 506, 521, 532.

S. 61. Tagebucheintrag vom 18. Mai 1827 ſ. Pniower Nr. 522 S. 187 und Gräf a. a. O. Drama II, 2 Nr. 1483 Anm. — Beſchäftigung mit dem vierten Akt ſ. Pniower Nr. 526 S. 188, mit dem erſten Akt ebendort Nr. 528 S. 188. Über die Terzinen des Monologs ebendort Nr. 521, 528, 539. Von O. Pniowers ſorgfältigen Darlegungen weiche ich nur im Punkt des „ſchon Vollendeten" ab.

S. 62. Bezüglich der wiederholten Lektüre der Streckfußſchen Dante-Überſetzung vgl. Goethes Brief an Zelter vom 12. Auguſt 1826 (Geiger, Reclam Bd. II S. 417). Brief an Boiſſerée ſ. Pniower Nr. 583 S. 204. Über den Druck des Fragments des erſten Aktes ebendort Nr. 539, 560, 563, 572, 604; über die Weiterarbeit Goethes am erſten Akt ebendort Nr. 567, 574, 582, 588, 594, 596, 599.

S. 63. Schreiben an Riemer ſ. Pniower Nr. 603 S. 207; über die „gleichſam ſich ineinander abſpiegelnden Gebilde" (Brief an K. J. L. Iken vom

23. September 1827) ebendort Nr. 563 S. 200 f.; in Betreff der Korrespondenz mit Faktor Reichel ebendort Nr. 604, 621, 624, 628, 629, 630.

S. 64. Brief an Graf Reinhard s. Pniower Nr. 625 S. 211; Gespräch mit Eckermann ebendort Nr. 631 S. 213; Schreiben an Zelter aus Dornburg ebendort Nr. 641 S. 219. Über die Notiz: „Ist fortzusetzen" vgl. das Gespräch Goethes mit Frhrn. L. v. Steinfurt vom 3. Oktober 1829 (Fl. v. Biedermann, Leipzig 1910, Bd. IV S. 175). — Weitere Zeugnisse über den „Faust" aus dem Jahre 1828 teilt Pniower mit in Nr. 635 S. 214, Brief Goethes an Zelter vom 22. April, wonach ihn „Faust von der Seite anschiele und ihm die bittersten Vorwürfe mache, daß er nicht ihm, als dem Würdigsten, den Vorzug der Arbeit zuwende und alles Uebrige bei Seite schiebe"; ferner in Nr. 636 S. 215 Goethes Anzeige der Stapferschen, von Delacroix illustrierten Faust-Übersetzung in „Kunst und Altertum", die vermutlich im Mai verfaßt ist und worin der Beifall, den sein Gedicht, d. h. Faust I, nah und fern gefunden, damit erklärt wird, „daß es für immer die Entwickelungsperiode eines Menschengeistes festhält, der von allem was die Menschheit peinigt, auch gequält, von allem was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem was sie verabscheut, gleichfalls befangen, und durch das was sie wünscht, auch beseligt worden". Goethe fährt dann fort: „Sehr entfernt sind solche Zustände gegenwärtig von dem Dichter, auch die Welt hat gewissermaßen ganz andere Kämpfe zu bestehen; indessen bleibt doch meistens der Menschenzustand in Freud und Leid sich gleich, und der Letztgeborne wird immer noch Ursache finden sich nach demjenigen umzusehen, was vor ihm genossen und gelitten worden, um sich einigermaßen in das zu schicken, was auch ihm bereitet wird." Von Stapfers Übersetzung rühmt Goethe fernerhin, daß sich jenes Gedicht, das „seiner Natur nach in einem düsteren Element empfangen sei und auf einem zwar mannigfaltigen, jedoch bänglichen Schauplatz spiele", in der französischen Sprache „schon um vieles klarer und absichtlicher ausnehme".

S. 65. Fortführung des „Hauptgeschäfts" s. Pniower Nr. 643—690 S. 220—225. Über die Faustaufführungen s. Bd. I S. 181 ff. und Pniower Nr. 699, 716 u. 719.

S. 66. Brief an Zelter s. Pniower Nr. 703 S. 229. Vgl. hierzu den Brief Goethes an Schiller vom 21. Juli 1798 — Kollektion Spemann II S. 96 —, worin der Vergleich mit Luther deutlich ausgesprochen ist. — Vorlesung der ersten Szene des zweiten Aktes s. Pniower Nr. 727 S. 236.

S. 67. Tagebucheinträge vom Dezember 1829 s. Pniower Nr. 728 S. 236 ff.; Brief an Zelter und Gespräche mit Eckermann ebendort Nr. 737, 738, 739, 742, 745 S. 237 ff.

S. 69. Das Gedicht „Vermächtnis" Hempel Bd. 3 S. 191. Vgl. dazu das entsprechende „Eins und Alles" ebendort Bd. 2 S. 226. Den Worten über das „Ewige" im Gedicht „Vermächtnis" entspricht Mephistos Kennzeichnung der im Mütterreiche waltenden Urbilder:

Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.

Eigentlich möchte Goethe das Wort „Idee" nur in der Einzahl gebrauchen, da es ihm offenbar den höchsten Indegriff alles Geistigen bedeutet.

S. 70. An Platos Ideenlehre erinnern Kuno Fischer IV, 3. Aufl., S. 61, v. Loeper, Einleitung zu Faust II S. XXX, Witkowski II S. 301, zum Teil auch Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 320, O. Harnack, Einleitung zum „Faust" in der Goetheausgabe des Bibliogr. Instituts, während ich durchaus mit W. Hertz a. a. O. S. 17 ff. übereinstimme, von dessen Anschauungen aber nur darin abweiche, daß ich nicht, wie er, die „Mütter" als die Urphänomene selbst, sondern bloß als deren Erzeugerinnen betrachte, getreu dem Wortlaut der Dichtung, die die „Göttinnen" von den sie umschwebenden „Bildern" scheidet. — Über das „Erstaunen" und θαυμάζειν s. Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 321 und Witkowski II S. 303. Eine Definition der „Urphänomene" findet sich im „Entwurf einer Farbenlehre". Didaktischer Teil § 175 (Hempel Bd. 35 S. 135): „Nichts in der Erscheinung liegt über ihnen, dagegen kann man stufenweise von ihnen bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen." Und ebendort, § 177, heißt es von den Urphänomenen, daß wir nicht hinter und über ihnen etwas Weiteres aufsuchen dürfen, da wir doch hier die Grenze des Schauens eingestehen sollten. Das „Grenzenlose" beginnt also für das Auge des Übermenschen, des Magiers Faust, im Gebiete der Urphänomene selbst, im Mütter-Reiche. — Die Erklärung der „Mütter" durch Eckermann ist sehr beachtenswert, da sie zweifellos auch Goethesche Gedanken wiedergibt. Hiernach sind die „Mütter" das schaffende und erhaltende Prinzip, die Bewahrerinnen der zu ihnen zurückkehrenden geistigen Naturen und Formen, mit der „ewigen Metamorphose des irdischen Daseins" betraut — im Ganzen eine „poetische Schöpfung", die anthropomorphische Versinnlichung eines „geistigen Urquells und Göttlichen", also ein neuer „Mythus", der „wenigstens den Schein einiger Naturwahrheit" hat. Siehe Eckermanns Gespräche mit Goethe, Leipzig, Brockhaus, 4. Aufl. 1876, II S. 116 ff. (24. Januar 1830).

S. 71. Siehe die Paralipomena 124—156 der W. A. 15, 2 S. 215, ferner Pniower Nr. 759 ff., 766, 779 u. 783.

S. 72. „Die Dinge, die ihn selber überraschen", deutet W. Hertz a. a. O. S. 16 unrichtig auf die Zurückdrängung der Proserpinaszenen, da Goethe noch am 18. Juni 1830 damit beschäftigt ist (Pniower Nr. 826). — Die Zeugnisse für die Weiterarbeit am zweiten Akt s. Pniower Nr. 779, 788, 804, 812, 822.

S. 73. Siehe Gespräche mit Eckermann a. a. O. III S. 233 ff. (vom 2. August 1830).

S. 74. Briefe Goethes an seinen Sohn und Eckermann s. Pniower Nr. 828, 831.

S. 75. Über Goethes Erkrankung s. Pniower Nr. 834 S. 253. Brief an Zelter vom 4. Januar 1831 ebendort Nr. 846 S. 254. Über Eckermanns irrtümlichen Bericht bezüglich der Arbeit Goethes am vierten Akt (Pniower Nr. 834), die nicht am Ende des Jahres 1830, sondern erst im Februar 1831 erfolgte, s. W. Hertz' Aufsatz: „Der Schluß der Klassischen Walpurgisnacht", Germanisch-Romanische Monatsschrift S. 297.

S. 76. „Die Exclamation des Cardinals von Este" s. Pniower Nr. 846 S. 254 und Gräf a. a. O. II, 2 Nr. 1877 S. 562, die weiteren Zitate bei Pniower Nr. 835 ff., 849, 850, 851. Das Wort des Kardinals von Este gegenüber dem Meister Ariosto erwähnt Goethe schon im Gespräch mit Kanzler v. Müller am 22. Januar 1821 (Burkhardt, Cotta, 3. Aufl. S. 42/43).

S. 77. Paralipomenon 178 s. Gräf II, 2 Nr. 1883 Anm. 3 und Pniower Nr. 871. Skizzen und Bruchstücke W. A. 15, 2 Nr. 179—183. Über das Paralipomenon 179 s. M. Morris a. a. O. I S. 210 ff., über die Belehnung des Faust s. Paralipomenon 178 u. 182 der W. A. 15, 2 S. 236 u. 239 sowie über den Entwurf der Szene (Ritterschlag) W. A. 15, 1 S. 342.

S. 78. Die Belege für die Arbeit im Jahre 1831: s. Pniower Nr. 853, 858, 862, 864, 876, 877 ff.

S. 79. Über „die Verbindung mit der Hauptpartie" s. Pniower Nr. 893 und Gräf Nr. 1935 Anm. 2. (Düntzers hier zitierte Meinung, wonach die „Verbindung" in der Verknüpfung der Paktszene des ersten Teils mit der Szene „Mitternacht" bestanden habe, ist durch die wiederholt registrierte Beendigung des fünften Aktes widerlegt.) — Die Zeugnisse über die letzte Arbeit am „Faust" s. Pniower Nr. 876, 900, 901, 902, 905, 906, 907, 912 (der Vers Vergils bei Gräf II, 2 Nr. 1961).

S. 82. Vorlesung vor Ottilie und Versiegelung s. Gräf Nr. 1964 und Anm. 1 S. 602/603.

S. 82 f. Über die Aufführungen des zweiten Teils der Tragödie s. Gräf S. 8 ff., wo auch das Nötige über die Sonderausgaben und die mit den Paralipomena versehenen nachzulesen ist; über die Bühnenfähigkeit des zweiten Faust s. Eugen Kilian, Goethes Faust auf der Bühne, München und Leipzig 1907, S. 1—18 und S. 103 u. 104, woselbst eine kurze kritische Bühnengeschichte mitgeteilt ist, auf die wir als Ergänzung unserer Daten verweisen. Bezüglich der Aufführbarkeit des zweiten Teils stimme ich Kilian, Witkowski und Erich Schmidt nicht zu, dagegen J. Collin (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1905 S. 254).

S. 83 f. Die Dokumente für die Äußerungen Goethes über die Wirkung der Helena und über die Musik dazu s. Pniower Nr. 506, 693, 855 S. 180, 226, 259.

S. 86/87. Zur Alterssprache Goethes vgl. Richard Hamann, „Der Impressionismus" in Leben und Kunst, Köln 1907, S. 227 ff. (mit vielen feinen Bemerkungen im einzelnen), und Georg Simmel, Goethe, Leipzig 1913, S. 250 ff.,

deren Meinungen ſich in der im Texte wiedergegebenen Weiſe widerſprechen. Das abſchätzige Urteil Fr. Viſchers ſetze ich als bekannt voraus. Siehe insbeſondere deſſen Schriften: „Zum zweiten Theile von Goethes Fauſt". Kritiſche Gänge. Neue Folge. Heft 3. S. 137—178 und „Die Litteratur über Goethes Fauſt" (Halleſche Jahrbücher 1839). Kritiſche Gänge 2 S. 49 ff., worin auch das Zitat über die „ausgebälgten Häute", S. 63, zu finden iſt. Hier auch S. 66 ff. über die Sprache und den Stil Goethes. Von Viſchers Aufſätzen kommen ſonſt noch in Betracht: „Goethes Fauſt". Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts, 1875, „Zur Verteidigung" dieſer Schrift. Altes und Neues Bd. 2 S. 1—135 und „Pro domo". Kritiſche Gänge. Neue Folge. Heft 4 S. 73—95. Vortrefflich haben über das Thema gehandelt P. Knauth, Goethes Sprache und Stil im Alter, Leipzig 1897, und E. A. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache, Berlin 1901. Über die Grenzbeſtimmung des Altersſtiles gehen beide Forſcher auseinander, da der letztere (S. 238) ihn ſchon ſeit 1808 bemerken will, während jener ihn etwa in die Mitte des Jahres 1814, der Hegire Goethes in den Oſten, ſetzt. Wie oben S. 87 begründet, nähere ich mich der Anſicht Bouckes.— Das bibliſche Wort ſ. Pniower Nr. 900 (am Ende) S. 268. „Solche Mühe hat Gott den Menſchen gegeben!" begegnet ſchon in der „Italieniſchen Reiſe" unterm 2. Februar 1788 (Hempel Bd. 24 S. 471) und in den Geſprächen mit Riemer (Biedermann II S. 249). — Der „Kunſtgreis" ſtammt, wie wohl bekannt, aus einem humoriſtiſchen Gedichte H. Heines, der Goethe überhaupt vorwiegend als „Artiſten" wertete. — Das „ewig Eine" ſ. Goethes Gedicht „Parabaſe", Hempel Bd. 2 S. 227.

S. 87. Über die Seltenheit, „daß Jemand im höchſten Alter ſich ſelbſt hiſtoriſch wird", äußert ſich Goethe in den „Sprüchen in Proſa", Hempel Bd. 19 Nr. 450 S. 97. Das zitierte Paralipomenon iſt Nr. 80 der W. A. Bd. 15, 2 S. 183. Vgl. auch das „alte Wort" in „Dichtung und Wahrheit" (8. Buch, Hempel Bd. 21 S. 103): „Zuwachs an Kenntnis iſt Zuwachs an Unruhe"; ferner die Maxime (Nr. 240, Hempel Bd. 19 S. 58): „Eigentlich weiß man nur, wenn man wenig weiß; mit dem Wiſſen wächſt der Zweifel."

S. 89. Die Vorſtudien für die Handhabung der griechiſchen Metren betrieb Goethe hauptſächlich in der Zeit, als er die „Pandora" dichtete, im Frühjahr 1808, unter der Beihilfe des Philologen Riemer, von dem er z. B. das Schema der von den Alten gebrauchten ſechsfüßigen Trochäen verlangte und mit dem er die Choriamben und den Jonicus a minori beſprach (ſ. Gräf, Drama IV S. 32 ff.). Auch ſtudierte er damals Hermanns „Metrik", Voſſens „Zeitmeſſung" und Moritzens „Proſodie" (vgl. Gräf a. a. O. S. 35).

S. 90. Über Goethes Verhältnis zur Antike vor und während der Italieniſchen Reiſe vgl. das ſchöne Kapitel: „Die Antike. Ausübung der Kunſt" in Julius Vogels Buch: „Aus Goethes Römiſchen Tagen", Leipzig, E. A. Seemann, 1905, S. 183 ff.

S. 92. Über die italienische Quelle Goethes zum Maskenzug s. Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 307 ff. und Gräf a. a. O. II, 2 Nr. 1512.

S. 93. Goethes Aufsatz über Mantegnas Triumphzug Julius Caesars s. Hempel Bd. 28 S. 482 ff. — Zu dem ganzen Abschnitt über Goethes bildliche Vorlagen vgl. das verdienstliche, mit erschöpfendem Illustrationsmaterial versehene Büchlein von W. F. Storck: „Goethes Faust und die bildende Kunst", Leipzig 1912, auf das ich zur Ergänzung meiner Darstellung verweise, ohne jedoch den Fingerzeigen des Verfassers überall folgen zu können.

S. 95. Fr. Th. Vischers Vorschlag einer Beteiligung des — doch gänzlich idealisierten — Faust am Bauernkriege (s. oben die Anm. zu S. 86) hätte Goethe wohl mit den Worten seines ironischen Teufels abgetan: „Wir wollen wirklich uns besinnen!"

S. 97 f. Zu Mystik, Allegorie und Symbol vgl. Goethes Sprüche in Prosa, Hempel Bd. 19 Nr. 979, 273, 363, 742, 743, 899, 910. Ferner: J. Collin, Die Mittel der dichterischen Darstellung im zweiten Teil von Goethes Faust. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1905 S. 247 ff.

S. 98. Im Jahre 1826, also zur Zeit der Vollendung seines zweiten Faust, schrieb Goethe über „Shakespeare als Theaterdichter" (Hempel Bd. 28 S. 738): „Genau genommen ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet."

S. 98. Vgl. die Maximen Nr. 197, 334, 430 a. a. O. ferner die Ausführungen G. Simmels a. a. O. S. 108 u. 109.

S. 101. Zum Kapitel der Selbstbetätigung Fausts s. die Einleitung G. v. Loepers zu seinem vielfach hier zitierten Faustkommentar, die in dieser Zusammenfassung und positiven Ausbeute an geschichtsphilosophischen Betrachtungen und literarhistorischen Vergleichen immer noch die wertvollste Arbeit bleibt.

S. 103. Siehe die Maxime Nr. 341 a. a. O. — Die Überlieferung des Faust-Stoffes wird für den alten Goethe in dem Sinne zur Mystik, den er in einer seiner Maximen (Nr. 57, Hempel Bd. 19 S. 29) ausspricht, daß nämlich hinter der zum Mythus gewordenen historischen Tradition noch eine Bedeutung zu suchen ist. Auch ist an Goethes Maxime (Hempel Nr. 629 S. 131) zu erinnern: „Jedem Alter des Menschen antwortet eine gewisse Philosophie . . . Der Greis wird sich immer zum Mysticismus bekennen."

S. 104. Gespräch mit Eckermann vom 6. Mai 1827, Leipzig, Brockhaus 1876, Bd. III S. 117.

S. 105. Über Dantes Matelda s. K. Voßler a. a. O. II, 2 S. 1149 u. 1154. Daß Faust zu Beginn des zweiten Teiles seine früheren Erlebnisse vergessen sollte, ist offenbar ein alter Gedanke Goethes gewesen. Nur wandelte er sich insofern, als Faust nach der Skizze der Urgestalt (s. oben im Texte S. 14) vom Jahre 1816 im Schlafe von Geisterchören umgeben ist, „die ihm die Freuden des Ruhms, der Macht, der Herrschaft vorspiegeln", während später Ariel und

ſeine Elfen auf die Seele des ermatteten, gelähmten Helden nur geſundend, reinigend, „in verſöhnender Weiſe beſchwichtigend“ einwirken ſollten. Vgl. darüber Eckermanns poſthumes Zeugnis aus dem März 1826 bei Gräf, Drama II S. 326/27.

S. 106. Über die urſprünglichen Namen der Vigilien ſ. Witkowski a. a. O. II S. 283. — Zu Goethes Naturbeſeelung vgl. beſonders das Dornburger Lied vom September 1828: „Früh, wenn Thal, Gebirg und Garten“ ꝛc., das an Fauſts Geſang erinnert. Hempel Bd. III S. 100. Auch an die Begrüßung des Tagesgeſtirnes durch Suleika im Weſtöſtl. Divan (Buch VIII, 13, Hempel Bd. 4 S. 130) darf erinnert werden: „Die Sonne kommt! Ein Prachterſcheinen!“

S. 108. An Carus und d'Alton ſchreibt Goethe am 7. Januar 1826, alſo etwa gleichzeitig mit der Dichtung der Fauſtſchen Terzinen: „Wenn ich das neuſte Vorſchreiten der Naturwiſſenſchaften betrachte, ſo komm' ich mir vor wie ein Wandrer, der in der Morgendämmerung gegen Oſten ging, das heranwachſende Licht mit Freuden anſchaute und die Erſcheinung des großen Feuerballens mit Sehnſucht erwartete, aber doch bei dem Hervortreten desſelben die Augen wegwenden mußte, welche den gewünſchten, gehofften Glanz nicht ertragen konnten“ (v. d. Hellen, Bd. VI S. 164).

S. 109. Zum Bild des Waſſerfalls ſind zu vergleichen Goethes Gedanken vor dem Staubbach in der Schweiz, 9. Oktober 1779 an Charlotte von Stein. Gräf a. a. O. III, 1 S. 58/59. Die Zitate über das Erleuchtete und das Licht, das Wahre und das Symbol ſtammen aus „Pandora“ und „Verſuch einer Witterungslehre“. Siehe Witkowski a. a. O. II S. 285.

S. 109. Zu Goethes Liedern und Betrachtungen über den Regenbogen ſ. Gedichte Hempel Bd. I S. 167 u. 192 ſowie „Geſchichte der Farbenlehre“ (Zur Geſchichte der Urzeit) Hempel Bd. 36 S. 1. Ferner ebendaſelbſt S. 170 ff. und S. 261, auch „Entwurf einer Farbenlehre. Didaktiſcher Teil. § 814“ (Hempel Bd. 35 S. 293). Weitere Zeugniſſe über das Goethe immer wieder beſchäftigende Phänomen und Symbol: „Diderots Verſuch über die Malerei“, Hempel Bd. 28 S. 82; „Reiſe in die Schweiz“ unterm 18. September 1797, wo der Rheinfall bei Schaffhauſen und der Regenbogen anſchaulich und tiefſinnig beſchrieben werden (Hempel Bd. 26 S. 107); das Gedicht „Regen und Regenbogen“ (Hempel Bd. 2 S. 298) mit den Worten der Frau Iris:

Doch bin ich hier ins All geſtellt
Zum Zeugnis einer beſſern Welt,
Für Augen, die vom Erdenlauf
Getroſt ſich wenden zum Himmel auf.

S. 110. Über Mephiſto als Mammonsteufel ſ. v. Loeper a. a. O. II S. XXV ff.

S. 111. Mephiſto iſt es, der den Narren beſeitigt hat. Siehe darüber Goethes Geſpräch mit Eckermann vom 1. Oktober 1827, Pniower Nr. 568 S. 202. So hat der Teufel, wie zu Beginn der Gretchentragödie, ſofort ſeine Hand im Spiele.

S. 112. Vgl. Goethes Charakteristik des Kaisers gegenüber Eckermann am 1. Oktober 1827, Pniower Nr. 568 S. 202.

S. 114. Die Bezeichnung feindlicher Gegensätze als Guelfen und Ghibellinen: s. z. B. Goethes Brief an Zelter vom 29. September 1827. Geiger II S. 536. — Goethe las 1827 die Selbstbiographie Hans von Schweinichens und hat sie in „Kunst und Alterthum" (6, 2) besprochen. Von ihr sagt er in den „Sprüchen in Prosa", in die auch mehrere Sentenzen des Schlesiers übergingen, es sei „ein merkwürdiges Geschichts- und Sittenbuch, eine Symbolik der vollkommensten Art" (Hempel Bd. 19 Nr. 155, 166 u. 174).

S. 116. Das Zitat über Märtyrer und Halbmärtyrer: „Geschichte der Farbenlehre", Hempel Bd. 36 S. 109/110, über Ketzer und Hexenmeister: Brief an Zelter vom 20. November 1829, a. a. O. III S. 210.

S. 118. Über den Teufel als Einbläser — ein von Goethe auch in den Skizzen vorgesehenes Motiv — s. v. Loeper II S. 15 u. 16. Zum Astrologen vgl. auch Goethes „Paradoxer Seitenblick auf die Astrologie". Entoptische Farben. Hempel Bd. 36 S. 493 f. — Der Auftritt des Astrologen trägt, wie die ganze Szene, die Farbe der Ironie. Er enthält geradezu eine Verspottung der mittelalterlichen Vorstellungen von den Beziehungen des Himmels zur Menschenwelt. Über die Bedeutung der sieben Planeten in der von Goethe fingierten Zeit s. F. Boll, Die Lebensalter, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1913, S. 33 ff. und S. 40. Über den astrologischen Aberglauben vgl. auch Goethes Brief an Schiller vom 8. Dezember 1798 (Spemann Bd. 2 S. 140/41). Im allgemeinen s. F. Boll: „Sternglaube und Sterndeutung; die Geschichte und das Wesen der Astrologie" (B. G. Teubner, 1918), insbesondere das Kapitel: „Auslegung von Goethes Horoskop" S. 85 ff.

S. 119. Über die Metallfühler, Alraune, den schwarzen Hund und Spielmann s. v. Loeper II S. 17.

S. 121. Daß der Faust als Sinnbild des enttitanisierten und objektivierten späteren Goethe nicht nur eine andere Welt um sich her suchen, finden und schaffen, sondern dieser Welt selbst auf eine neue Weise begegnen mußte, daß er das verwandelte, wenn auch verminderte Streben nicht mehr als einmaligen tragischen Vorgang, sondern nur als vielfältige Bilderreihe, als Maskenzug auswirken konnte, hat F. Gundolf schon bei der Betrachtung des „Vorspiel auf dem Theater" (S. 755) ausgesprochen. Noch weit mehr trifft diese panoramische Anschauung des Dichters auf den zweiten Teil der Tragödie zu, worin er das ganze Leben nur als „farbigen Abglanz", als Illusion und Vision, als Gleichnis an uns vorüberziehen läßt, das erst — dem Charakter des Mysteriums gemäß, den auch der „mystische Chor" am Schlusse verkündet — im Himmel Wirklichkeit und Ereignis wird. Die Ansicht Gundolfs, daß die „Mummenschanz" eine unabhängige, nur lose mit dem Anlaß verknüpfte Einlage der Kaiserszenen sei, finde ich schon aus dem Grunde unhaltbar, weil Faust hier zum ersten Male,

in der Rolle des „Plutus", am Hofe auftritt und, unter Mephiſtos Beihilfe, zauberiſch mitwirkt. (Vgl. auch W. Büchner, Fauſtſtudien S. 7 ff.) Auch ſcheint mir Gundolf mit der Deutung anderer Auftritte, z. B. der Papiergeldſzene, allzu grübleriſch, über das Ziel hinauszuſchießen. — Den letzten, ſchönſten und ſinnigſten „Maskenzug" hatte Goethe zum 18. Dezember 1818, zur Feier der Anweſenheit der ruſſiſchen Kaiſerin, gedichtet, darin „von der hohen Stufe ſeines Pyramidenlebens Weltverwirrung betrachtet und Herzensirrung beachtet" und damit von ſolchen „Eitelkeiten" und „Späſſen für immer Abſchied genommen" (ſ. Hempel Bd. 11 S. 317).

S. 122 f. Siehe die eingehende Vergleichung Erich Schmidts mit Goethes Quelle, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 307 ff.; ferner Goethes Aufſatz „Das Römiſche Karneval", Hempel Bd. 16 S. 302. Im Jahr 1826 erſchien in Berlin: „Abhandlung über die Comödie aus dem Stegreif und die italieniſchen Masken nebſt einigen Scenen des römiſchen Carnevals von Profeſſor Francesco Valentini aus Rom. Mit 20 illuminirten Kupfern", das Goethe, wie er am 19. April 1830 an Marianne v. Willemer ſchrieb, als „Hausſchatz ſeiner Familie, der jährlich ſeine Zinſen trage", eifrigſt empfahl. (Briefwechſel zwiſchen Goethe und Marianne v. Willemer, herausgegeben von Th. Creizenach, Stuttgart, Cotta 1878, 3. Aufl. S. 270.) — Der Herold figuriert wie der Ausſchreier der deutſchen Faſtnachtſpiele des 15. Jahrhunderts. — Schon in „Dichtung und Wahrheit", 8. Buch, bei der Erwähnung von Leſſings „Laokoon" ſpricht Goethe abfällig von den deutſchen Darſtellungen des 16. Jahrhunderts, die das Leben nur als „Narren", den „Tod" als Gerippe und die Uebel als „Teufel" zu vergegenwärtigen wußten. (Hempel Bd. 21 S. 96.) Vgl. auch G. v. Loepers Einleitung zu Bd. 11 der Hempelſchen Ausgabe S. 271 ff., wo er Goethes „Maskenzüge" mit ihren Allegorien als echtes Produkt der Renaiſſance gegenüber den einheimiſchen Faſtnachtsſpielen erklärt.

S. 124. Zu den Worten des „Phantaſieſtrauß", Vers 5137, über Theophraſt, an deſſen Stelle in der Handſchrift der Name Humboldt ſteht, ſ. Jubiläumsausg. S. 311 und Witkowski II S. 291.

S. 124. Über den Vampirismus ſ. Witkowski II S. 292. Bezüglich Goethes frühzeitiger Vorliebe für die griechiſche Mythologie ſ. „Dichtung und Wahrheit" 12. Buch, Hempel Bd. 22 S. 85. Zum Vampirismus vgl. auch Goethes Geſpräch mit Eckermann am 24. September 1827 über die „Lazarettpoeſie" (Leipzig, Brockhaus, 1876, Bd. I S. 262), desgleichen die Sprüche in Proſa Nr. 604 u. 605, Hempel Bd. 19 S. 127/28, nebſt v. Loepers Anmerkung, über das „in ſeinen Abgrund verlaufene Romantiſche" und das „Gräßlichſte der neueren Produktionen", beſonders der Engländer und Franzoſen, im Gegenſatz zur geſunden Klaſſik des Altertums. Der vom Herold berufenen griechiſchen Mythologie rühmt Goethe, bei Erwähnung ſeines „Prometheus" in „Dichtung und Wahrheit" 15. Buch (Hempel Bd. 22 S. 182), „einen unerſchöpflichen Reichtum göttlicher und menſchlicher Symbole" nach.

S. 125. „Versäumen und Uebereilen" usw. s. die in der Jubiläumsausg. S. 314 mitgeteilten Stellen aus den Briefen Goethes an Zelter vom 30. Oktober 1809 und vom 22. April 1827.

S. 126. Gespräch mit Eckermann über den Knaben Lenker und Plutus vom 20. Dezember 1829, s. Pniower Nr. 739 S. 239; bezüglich des Paralipomenon, worin er als die „Verschwendung" bezeichnet wurde, Witkowski I, Entwürfe Nr. 34 S. 391.

S. 129. Über den für große Männer gerne gebrauchten Namen: „Der große Pan", der griechischen Wendung ὁ πάν vergleichbar, s. G. A. Gerhard: „Der Tod des großen Pan", Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg, C. Winter, 1915, S. 26. — In Betreff Karl VI. von Frankreich sowie die mutmaßliche Erinnerung Goethes an das Fest des Fürsten von Schwarzenberg in Paris vom 1. Juli 1810, wobei ein Saal verbrannte, s. Witkowski II S. 296 u. 297.

S. 131. Der Kaiser erinnert sich später, in Vers 10416 ff. (vierter Akt), der Feuertaufe. — Bezüglich des Farbenphänomens im Meeresgrund s. „Entwurf einer Farbenlehre", Didaktischer Theil § 164, Hempel Bd. 35 S. 131. — „Scheherazade" erwähnt Goethe in seinem Brief an Göttling vom 27. Januar 1829. Siehe H. G. Gräf a. a. O. Epos II Nr. 1929 S. 1054. Vgl. auch Goethes Brief an S. Boisserée vom 2. Januar 1815 (v. d. Hellen V S. 188).

S. 132. Gespräch mit Eckermann über das Verhalten des Kaisers s. Pniower Nr. 742 S. 240. — G. v. Loeper weist auf die Zustände zur Zeit Karl IV. hin, Einleitung zu „Goethes Faust" II S. XXVI. — Für Goethes leidige Erfahrungen mit dem Papiergelde und dessen persönliche Ansicht darüber s. die Belege bei Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 318 u. 319.

S. 134. Vers 6100: „Schedel" = Zettel, vom lateinischen schedula.

S. 137. Das „Aufschrecken" Fausts beim Vernehmen des bloßen Namens der „Mütter" kann kaum anders als durch die Erinnerung an ein früheres Erlebnis, d. h. an Gretchens von ihm verschuldetes Schicksal erklärt werden. So befremdend dem naiven Beobachter der Mütter-Szene diese Reminiszenz erscheinen mag — die Entstehungsgeschichte des zweiten Teils der Tragödie rechtfertigt sie; denn Goethe erwog noch im Jahre 1826 (s. oben im Text S. 44) für den zweiten Akt eine Gegenüberstellung der Phantasmen Gretchens und Helenas: Das Paralipomenon 99 der Weim. Ausgabe vermerkt: „Faust niedergelegt an einer Kirchhofsmauer. Träume. Darauf großer Monolog zwischen der Wahnerscheinung von Gretchen und Helena." Dieses Motiv erhielt sich in gemilderter Form in der Wolkensymbolik des Eingangs zum vierten Akt (s. oben S. 44). Wohl sagt Goethe in den „Sprüchen in Prosa" (Nr. 1046, Hempel Bd. 19 S. 227): „Vor den Urphänomenen, wenn sie unseren Sinnen enthüllt erscheinen, fühlen wir eine Art von Scheu, bis zur Angst. Die sinnlichen Menschen retten sich ins Erstaunen." Aber dieses Schaudern vor den Urphänomenen kann un-

möglich schon jetzt Fausts Empfindung sein, da er — vor Mephistos Erklärung — ja noch gar nicht weiß, worum es sich im Mütterreiche eigentlich handelt und die Urphänomene seinen Sinnen ja noch gar nicht „enthüllt" sind. Faust kann also das Wort „Mütter" nur in seiner gewohnten Vorstellung und nicht in seiner ungewohnten und unbegreiflichen Bedeutung nehmen; denn warum sollte ihm sonst gerade Helena unter den Bildern der Mütter so schreckhaft sein? Er fürchtet eben nichts anderes, als einem „Idol" im Schattenreiche zu begegnen, wie es ihn schon ehedem in der Sphäre des Übersinnlichen, in der deutschen Walpurgisnacht, als das Bild des unglücklichen, enthaupteten, ihn anklagenden Gretchens erschrecken sollte. (Siehe Band I vorliegenden Werkes S. 408.). — Das „unbetretene" Land der „Mütter" erinnert natürlich an das Adyton der Unterwelt, als das einzige mythologische Vorbild eines Schattenreiches, das dem Dichter zur Verfügung stand; schon in seiner „Proserpina" heißt es von dieser Totenwelt: „Die Tiefe der Nacht — Unbetreten den Ewiglebenden".

S. 138. Fausts Erinnerungen werden von Wilh. Scherer („Aus Goethes Frühzeit", Straßburg, K. J. Trübner, 1879, S. 84) fälschlich für einen alten Plan der Dichtung ausgedeutet. Siehe auch Erich Schmidt, Einleitung zum Urfaust S. LII.

S. 139. Zur Kastanienfabel s. v. Loeper a. a. O. II S. 66 und Witkowski a. a. O. II S. 303.

S. 140. v. Loeper II S. 67 führt den Schlüssel auf Jesaia 22, 22 zurück, den Dreifuß, wie selbstverständlich, auf den Ritus der Apollopriesterin zu Delphi. So wäre sinngemäß das eine Attribut noch der christlichen Sphäre des Mephistopheles, das andere der klassischen des Heros Faust zugeteilt. — Von den zahlreichen Aussprüchen Goethes über das „Erstaunen" seien hier zitiert: Geschichte der Farbenlehre, Hempel Bd. 36 S. 79 u. 110; Maxime Nr. 1054 Bd. 19 S. 228; Rede zum Gedächtnis Wielands Bd. 27, 2 S. 63, woraus die zuletzt angeführte, auf die Kunst der Alten bezügliche Stelle entnommen ist. Ein im Hinblick auf die Mütterszene besonders beachtenswerter Ausspruch Goethes befindet sich in der „Geschichte der Farbenlehre" unter Roger Bacon (Hempel Bd. 36 S. 110), wo das „Erstaunen" und der damit verbundene „Aberglaube", der Gegensatz des „Unglaubens", als ein „Erbteil energischer, großtätiger, fortschreitender Naturen" bezeichnet wird, in deren Seele dadurch das Gefühl des „Erhabenen" erregt werde. Alle diese Eigenschaften und Empfindungen treffen auf den die Urbilder suchenden Heros Faust zu.

S. 143. Über die Quellen Goethes zum Geisterschauspiel s. Witkowski II S. 305 und Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 321 u. 324.

S. 144. Der Architekt erinnert deutlich an den gotisierenden Architekten in den „Wahlverwandtschaften" (zweiter Teil, besonders zweites Kapitel, Hempel Bd. 15 S. 136 ff.). Über Goethes eigenes Verhältnis zur Gotik und Antike vgl. die charakteristische Stelle in der „Italienischen Reise" zu Venedig, als er das

„herrliche" Gebälke vom Tempel des Antoninus und der Faustina dort erblickte: „Das ist freilich etwas anders als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinandergeschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas anders als unsere Tabakspfeifensäulen, spitze Türmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los." (Hempel Bd. 24 S. 79.) — Die Beschwörung Fausts entspricht der oben S. 68 wiedergegebenen Vorstellung Plutarchs von den „Müttern".

S. 148. Über das Vorbild der Explosion bei Hans Sachs und Hamilton, wo auch Helenas Schönheit schon kritisiert wird, s. Witkowski II S. 305 und Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 325.

S. 149. Skizze zum Beginn des zweiten Aktes s. Witkowski I, Entwürfe Nr. 40 S. 393 in Verbindung mit Nr. 41 S. 395 Zeile 16 u. 17.

S. 150. Zum Nikodemus vgl. die Fußnote G. v. Loepers (Goethes Faust II S. 84), der daran erinnert, daß dieser Name wegen der wunderbaren Erzählungen des, Christi gleichnamigem Jünger zugeschriebenen, Evangelii im Mittelalter sehr beliebt und verbreitet war, auch daß die Antwort „Oremus" der Gebetsgruß alter Zeit gewesen, entsprechend dem heutigen „Gelobt sei Jesus Christus".

S. 151. Über das „Untre" und „Obre" s. „Dichtung und Wahrheit" 14. Buch (Hempel Bd. 22 S. 172), wo Goethe von Lavater und Basedow sagt, daß sie sich genötigt fanden, „das Obere dem Unteren aufzuopfern".

S. 152. Bezüglich Fichtes s. Erich Schmidts Belege und Ausführungen, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 327 f., besonders auch über eine apokryphe Mitteilung der Frau von Kalb an Fichtes Sohn über die frühe Entstehungszeit des Baccalaureus. Die Form „erdreusten" ist nicht bloß des Reimes wegen gewählt, sondern Goethe braucht sie auch z. B. in dem Brief an das Ehepaar Willemer vom 2. April 1821 (Ereizenach S. 151).

S. 153. Den Zitaten Erich Schmidts a. a. O. S. 328 f. aus Goethes Versen und Prosa über die Anmaßlichkeit der Jugend ist noch als besonders charakteristisch der Eingang zur „Geschichte der Farbenlehre" hinzuzufügen, wo von der „strebenden Jugend" die Rede ist, die „von sich selbst eine neue, ja wohl gar eine Urweltepoche beginnen möchte" (Hempel Bd. 36 S. 3). Weitere Zeugnisse: Brief Goethes an Zelter vom 14. April 1816 (Geiger I S. 456) „über den unglaublichen Dünkel der jungen Leute"; Briefkonzept Goethes an K. L. v. Welden, Juli 1819 (v. d. Hellen VI S. 20 ff.) über den revolutionären, alles nivellierenden Geist der jungen Professoren; die offenbar durch die französische Julirevolution hervorgerufenen „Sprüche in Prosa" Nr. 592, 593 u. 594, Hempel Bd. 19 S. 125.

S. 154. Über die von Goethe oft kommentierte Ansicht von der „Originalität" s. v. Loeper a. a. O. II S. 92. Seinen Zitaten fügen wir noch hinzu die Gedichte: „Die Originalen", Hempel Bd. 3 S. 218, und „Den Originalen", ebendort Bd. 2 S. 259, woraus der „Narr auf eigene Hand" im Text entnommen ist. — Die Lesart „Es gibt zuletzt doch noch e Wein", die auf Erich Schmidts

Weimarer Edition zurückzuführen iſt, iſt ſchon in mundartlicher Hinſicht falſch, da es nach dem Frankfurter Idiom im Akkuſativ „en Woi" lauten müßte; auch iſt ſie ſtilwidrig und abſurd. Es muß, wie v. Loeper in ſeiner Textreviſion a. a. O. S. 334 und Hempel Bd. 13 S. 262 feſtgeſtellt hat, „'n Wein" heißen. Siehe dazu meinen kleinen Artikel „Dialekt im Fauſt", Frankfurter Zeitung Nr. 84, zweites Morgenblatt vom 26. März 1913.

S. 155. Über die „lebendige Kohle" als Materia prima des Steins der Weiſen ſ. Kopp, Die Alchemie, Heidelberg 1886, Bd. 2 S. 156 u. 292. — Bezüglich der Vermählung im „Brautgemach" ſ. Teil I, Vers 1040 ff., ſowie Bd. I dieſes Werkes S. 251. Das Lokal des Laboratoriums und die Geſtalt des Magiſters erinnern einigermaßen an das Frankfurter Barfüßerkloſter mit ſeinen langen dunklen Gängen und Kapellenzimmern ſowie an den grotesken Rektor Albrecht mit ſeinen roten Augen im 4. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 20 S. 117).

S. 155. Wagners Anſchauungen von „Kunſt" und „Wiſſenſchaft" ſ. Teil I, Vers 1058 u. 1062, ſowie Bd. I dieſes Werkes S. 252. — Vgl. dazu „Das mechaniſtiſche Weltbild Wagners" bei W. Hertz a. a. O. S. 36 ff. — Zu den Autochthonen, wie ich das „kriſtalliſierte Menſchenvolk" des wandernden Mephiſto deute, vgl. Goethes „Satyros":

„Da Eure Väter, neugeboren,
Vom Boden aufſprangen . . .
An mitgeborener Gattin Bruſt" —

Hempel Bd. 8 S. 225. Goethes Anſchauung beruht auf der öfters von ihm erwähnten Sage von Deukalion und Pyrrha, die er z. B. in „Wanderers Sturmlied" (Hempel Bd. 1 S. 156) und im Elpenor I, 1 verwertet, hier in den Verſen: „Und hätt' ein Gott ihn, Dein Gebet erhörend — Aus den zerſtreuten Steinen des Gebirgs gebildet." — Zu dem ſymboliſchen Akt der Schöpfung des Homunculus iſt das Gedicht „Wiederfinden" des Weſt-Oeſtlichen Divans zu vergleichen, Hempel Bd. 4 S. 160: „Sie entwickelte dem Trüben — Ein erklingend Farbenſpiel."

S. 156. Zur Geſchichte des Homunculus ſ. in erſter Linie v. Loepers Ausführungen, a. a. O. II S. XXXII ff., ſodann Witkowski a. a. O. II S. 312 ff., beſonders über Paracelſus, und Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 331 f. Schon am 8. September 1778 ſchreibt Goethe an Frau v. Stein, er „leſe den Cardan wieder einmal mit vieler Freude und Rührung" (Schöll-Fielitz Bd. I S. 139). — Der Erklärung des Homunculus, die Gundolf (S. 769 ff.) gibt, kann ich nicht zuſtimmen. Er überſieht den Hauptzweck des Menſchleins, durch ſeine „Entſtehung" der Wiedergeburt der Helena zu präludieren, verkennt die Mitwirkung Mephiſtos bei ſeiner Erzeugung und läßt ihn an der Gewalt des Eros vergehen, während er doch gerade durch dieſe erſt im lebenſpendenden Meere ſeine leibhaftige Exiſtenz beginnt.

S. 159. In der „Geſchichte der Farbenlehre" heißt es: „Wer nicht gewahr

werden kann, daß ein Fall oft tausende wert ist und sie alle in sich schließt, wer nicht das zu fassen und zu ehren im Stande ist, was wir Urphänomene genannt haben, der wird weder sich noch Andern jemals etwas zur Freude und zum Nutzen fördern können." Hempel Bd. 36 S. 154. — Goethes Erklärung des Homunculus gegenüber Eckermann s. Pniower Nr. 738 S. 237/38, woselbst auch der Traum von der Leda als klassischer Vorklang und eigentliches Fundament der „Helena" bezeichnet wird.

S. 160. Das Zitat über das Klassische und Romantische stammt aus dem soeben angeführten Gespräch mit Eckermann, Pniower Nr. 738. — Der „homogene Reiz" ist ein Wort Goethes aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren", das gelegentlich der Hamletaufführung fällt. v. Loeper II S. 98 zitiert hier das Paralipomenon „Sprich mit dem Frommen" ꝛc. (s. oben S. 20). Die Beispiele von der Schlacht und dem Tanze sind bereits im ersten Teile Vers 1573 u. 1574 verwertet.

S. 161. Über Palaio- und Neo-Pharsalos und Goethes Quelle s. Erich Schmidt a. a. O. S. 333 und v. Loeper a. a. O. S. 99. — Im großen Schema des Jahres 1826 ist das Motiv der Pharsalischen Geisterstunde umständlich, jedoch mit anderen Nuancen, behandelt.

S. 162. Zu Vers 6992: „Das Was bedenke, mehr bedenke Wie" vgl. in dem Gedicht „Die Weisen und die Leute", Hempel Bd. 2 S. 239, die Worte des Diogenes: „Das Was, das Wie, das Beste." — Der Homunculus, „durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt", s. Goethe zu Eckermann am 16. Dezember 1829, Pniower Nr. 738 S. 237.

S. 162. Über die den drei sinnlichen Forderungen Gold, Macht und langes Leben entsprechenden sittlichen Postulate Gott, Tugend und Unsterblichkeit s. das Kapitel „Alchymisten" in der „Geschichte der Farbenlehre", Hempel Bd. 36 S. 136 ff.

S. 164. Bezüglich der „rotirenden Bewegung der Monas" usw. vgl. Goethes Maximen Nr. 1028 u. 1029, Hempel Bd 19 S. 221 u. 222. Die Schöpfung des Homunculus illustriert gewissermaßen Goethes Maxime in den „Wahlverwandtschaften" (Aus Ottiliens Tagebuch II, 5): „Das Schwierige leicht behandelt zu sehen, gibt uns das Anschauen des Unmöglichen". — Das Motto vom griechischen „Traum des Lebens" (bezüglich der Klassischen Walpurgisnacht) steht unter den „Sprüchen in Prosa" (Hempel Nr. 257, Bd. 19 S. 61).

S. 165/166. Über Thessalien und seine Rolle in der griechischen Mythologie s. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien, Berlin, Weidmann 1906, Bd. III, Einleitung zur Alkestis S. 65 ff. — Bezüglich des Epos Pharsalia (oder richtiger: de bello civili) des M. Annaeus Lucanus, das Goethe im April 1826 las, vgl. Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 335 u. 336.

S. 167. In Betreff des „Nachgesichtes" s. Entwurf einer Farbenlehre, didaktischer Teil, § 20—30. Hempel Bd. 35 S. 94 ff. — Bezüglich der Geschichts-

philoſophie der Erichtho ſ. Zahme Xenien, Hempel Bd. 2 S. 371, und Geſchichte der Farbenlehre, Hempel Bd. 36 S. 87, auch „Sprüche in Proſa" Nr. 301, Hempel Bd. 19 S. 68. — Das Farbenphänomen um die Wachtfeuer iſt von Goethe in ſeinem Entwurf einer Farbenlehre, a. a. O. S. 111, § 76, genau geſchildert.

S. 168. Die Leda-Sage, die ſonſt in Lacedämonien heimiſch iſt, wird von Goethe, ſchon in Fauſtens Traum, an den Peneios verlegt. — Die Überſchrift „Am obern Peneios" fehlt in den Handſchriften und im erſten Druck. Siehe Witkowski II S. 323. — „Bildlich den gehörigen Eindruck machen": Geſpräch mit Eckermann am 24. Januar 1830, Pniower Nr. 766 S. 244.

S. 169. Auch hier darf an Schillers berühmten Brief an Goethe vom 23. Auguſt 1794 (Spemann I S. 15/16) erinnert werden, worin er ihm zuerkennt, daß er die „ganze Natur zuſammennehme, um über das Einzelne Licht zu bekommen" und daß er von den einfachen Organiſationen Schritt vor Schritt zu den mehr verwickelten hinaufſteige, um endlich die verwickeltſte von allen, den Menſchen, genetiſch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen ... „Eine große und wahrhaft heldenmütige Idee", die in der „Klaſſiſchen Walpurgisnacht" zum Bilde und zur künſtleriſchen Tat wird. Sehr ſchön, wenn auch nicht einwandfrei, iſt Gundolfs Betrachtung der Szene (S. 767 ff.), beſonders der Gedanke, daß der Weg zur vollkommenen Schönheit durch ein Reich der dumpfen Mächte und Kräfte, nicht durch eine vollendete Geſtaltenreihe führe und darum in der Klaſſiſchen Walpurgisnacht kein homeriſcher oder tragiſcher Gott und Heros, ſondern nur die elementariſchen Halb- und Zwiſchenweſen Seismos (nicht Pluto), Nereus (nicht Poſeidon), Chiron (nicht Herakles), Eros (nicht Dionyſos oder Aphrodite) als Vertreter dieſes vor-geſtaltlichen Kräftereiches erſchienen. Wo aber bleibt Galatea, die Stellvertreterin der cypriſchen Venus?

S. 170. Zur etymologiſchen Auslaſſung der Greife vgl. den Aufſatz „Moritz als Etymolog" in der „Italieniſchen Reiſe" (Hempel Bd. 24 S. 459) und Goethes Gedicht „Etymologie" (Hempel Bd. 3 S. 204), das dem ſpottenden Mephiſtopheles in den Mund gelegt iſt.

S. 170. Bezüglich der Sage von den einäugigen Arimaspen und goldhütenden Greifen — nach der Arimaspeia des Ariſteas — ſ. Handbuch der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft, München, C. H. Beck, 1906, V, 2, Bd. 1 S. 391.

S. 171/172. In den Worten der Sphinx liegt natürlich eine Anſpielung auf den „Schalk" des Prologs im Himmel. — „Das Klaſſiſche iſt das Geſunde, das Romantiſche das Kranke", wiederholter Ausſpruch Goethes. — Das „Tüchtige" iſt ein Alterswort Goethes für etwas Ganzes, Vollkommenes. Siehe Boucke a. a. O. S. 313. Zu „Geſtalten groß, groß die Erinnerungen" vgl. „Campagne in Frankreich" (Hempel Bd. 25 S. 128), wo vom Studium der Kunſt und der alten Schriftſteller geſagt wird, daß es „unſer Inneres mit großen Gegenſtänden und Erinnerungen füllt".

S. 173. Die Sphinxe bedeuten in der ägyptischen Astronomie die Monate Juli und August, da die Sonne in der Jungfrau und dem Löwen läuft (Hederich).

S. 174. Vgl. zur Chironpartie „Wilhelm Tischbeins Idyllen", Goethes Aufsatz und Gedichte, Hempel Bd. 2 S. 202 ff., insbesondere Abschnitt VIII S. 210 f. über ein Centaurenbild. — „Der Philyra berühmter Sohn". Außer Hesiod und Orpheus (Hederichs Lexikon) dürfte für Goethe als Quelle für Chiron wohl auch Pindars schönes Gedicht, der dritte pythische Gesang „Lebte doch noch Cheiron, der Philyra Sohn" usw., in Betracht gekommen sein, worin die Züge des Centauren in ähnlicher Weise wie in unserer Szene ausgestaltet sind — ein Hinweis, den ich der Güte des Herrn Prof. F. Boll-Heidelberg verdanke.

S. 176. Zum Argonautenzug usw. vgl. „Elpenor", 1. Aufzug (Hempel Bd. 8 S. 418), wo Antiope spricht: „So leiteten sie Herkules und Theseus, So Jason und der alten Helden Chor"; zum Vers: „Vergebens quälen sie den Stein" Goethes Brief an Carl August aus Mailand vom 23. Mai 1788 (Briefwechsel herausgeg. von H. Wahl I S. 128): „Die armen Steine werden noch täglich gequält."

S. 177. In dem Preis Helenas durch Chiron kommt Goethes eigenes Schönheitsideal zum Ausdruck, das er nicht nur theoretisch mit Lessing und Schiller teilte, sondern auch praktisch, in seinen Neigungen zu mehr anmutig beseelten als streng schönen Frauengestalten bewährte.

S. 178. Über das Alter der Helena s. Erich Schmidt a. a. O. zu Vers 7426 S. 341/42, insbesondere bezüglich Goethes Gespräch mit Eckermann vom 17. März 1830, ob „sieben-" oder „zehenjährig". — In Paralipomenon Nr. 99 der W. A. ist Manto noch die Tochter des Tiresias. Siehe Pniower S. 173, Fußnote.

S. 179. Die von der Zeit umkreiste, selbst aber „harrende" Manto erinnert von ferne, gewissermaßen als ihr Gegenbild, an die „Mütter", die „hehr in Einsamkeit thronen", jedoch von keiner Zeit umgeben sind. Manto setzt gleichsam deren Geschäft in der Zeitlichkeit fort, verbindet sozusagen das Reich der Urphänomene mit dem der Entelechien, die in das Element des Werdenden entlassen sind. — „Den lieb ich" ꝛc., diese Worte sollte ursprünglich Chiron, nicht Manto, sprechen. Pniower S. 173. In den „Sprüchen in Prosa" (Hempel Bd. 19 Nr. 345 S. 77) heißt es: „In der Idee leben heißt das Unmögliche behandeln, als wenn es möglich wäre." Die beiden nächsten Sprüche (Nr. 346 u. 347) ziehen die Nutzanwendung auf Napoleon. — Goethe versetzt Achill und Helena anstatt auf die Insel Leuke, wie die Sage, „auf Pherae" in Thessalien. Siehe das große Schema, Pniower S. 174.

S. 180. „Nicht mehr phantasmagorisch" ꝛc. — Goethe an Zelter 24. Januar 1828, Pniower Nr. 623 S. 210. — Die Gleichzeitigkeit der Vorgänge nach dem Plan der „Antecedenzien" s. oben im Texte S. 51.

S. 181. Bezüglich des „Erdkühlein“ ſ. A. Bielſchowsky, Goethe, München 1913, C. H. Beck, 26. Aufl., Bd. I S. 281.

S. 182. Über den Einfluß A. G. Werners auf Goethe vgl. deſſen Aufſatz „Verſchiedene Bekenntniſſe“, Hempel Bd. 33 S. 467 ff., ſowie zu dem ganzen Abſchnitt, Geognoſie betreffend, die Einleitung von S. Kaliſcher zu jenem Band, insbeſondere S. CLV—CLXXXIV. Zu dem Wort „Geognoſie“ ſ. Maxime 940, Hempel Bd. 19 S. 203. Außer dem angeführten Zahmen Xenion vgl. auch noch die anderen, auf Goethes Geognoſie bezüglichen: „Wie man die Könige verletzt“, „Je mehr man kennt, je mehr man weiß“, „Keine Gluten, keine Meere“ (Hempel Bd. 2 S. 392/93). Charakteriſtiſch für Goethes Vorſtellungsart, die er ſelbſt für eine Bedingtheit und Antinomie erklärt, iſt ſein Ausſpruch gegenüber S. Boiſſerée vom 2. Auguſt 1815 (F. v. Biedermann II S. 310): „So muß es mir mit Gewalt abgenötigt werden, wenn ich etwas für vulkaniſch halten ſoll, ich kann nicht aus meinem Neptunismus heraus.“ Auf die Hebungstheorie der Gebirge bezieht ſich zweifellos ſeine Maxime (Sprüche in Proſa, Hempel Bd. 19 Nr. 637 S. 133): „Denn eben wenn man Probleme, die nur dynamiſch erklärt werden können, bei Seite ſchiebt, dann kommen mechaniſche Erklärungsarten wieder zur Tagesordnung.“

S. 184. In Betreff des Motives der Stauung des Fluſſes ſ. Goethes Aufſatz „Ilias im Auszug“, 21. Geſang, Hempel Bd. 29 S. 549, ferner „Tag- und Jahreshälfte“ 1801, Hempel Bd. 27 S. 70, ſowie das große Schema vom Jahre 1826, worin die beiden Naturphiloſophen „Homer anrufen“, oben im Texte S. 51. Auch an die plötzlich aufziſchenden und wieder abſchnappenden Waſſer in Goethes „Knabenmärchen“, Hempel Bd. 20 S. 57, darf erinnert werden. — Bezüglich des Enceladus ſ. oben S. 51. — Hinſichtlich der Zitate über den Vulkanismus ſ. Hempel Bd. 33 S. 466 u. 468, auch Maxime 943, Hempel Bd. 19 S. 203, betreffs der bildlichen Vorlagen Storck a. a. O. S. 86 u. 87, über die Verbindung des Granits mit den Sphinxen den Aufſatz Goethes vom Jahre 1784, Hempel Bd. 33 S. CLXIII.

S. 185. Ernſt Maaß, „Goethe und die Antike“, Berlin, Stuttgart, Leipzig 1912, deſſen Grundgedanken über die Klaſſiſche Walpurgisnacht ich nicht beipflichten kann, erinnert bezüglich des bewaldeten Seismos S. 261 an die Schilderung Pindars vom Giganten, deſſen buſchige Bruſt Sizilien bedeckte. — In Betreff des Kampfes zwiſchen Kranichen und Pygmäen ſ. Erich Schmidt a. a. O. zu Vers 7660 ff. S. 346. — Zu den Bemerkungen über den Brocken ſ. Goethes „Geognoſtiſches Tagebuch der Harzreiſe“ (1784) und „Geſtaltung großer anorganiſcher Maſſen“ (1824), worin er der Zeichnungen des Malers Kraus gedenkt. Hempel Bd. 33 S. 442 u. 449. Bei Mephiſto als dem aus Norden in den Süden Reiſenden ſchwebten Goethe vielleicht die Gedanken vor, die er im Oktober 1787 zu Rom, in Befürchtung des vorzeitigen Beſuches der Herzogin Amalia und Herders, über „die chimäriſchen Vorſtellungen und Denk-

weisen des Nordens" und über „die aus Deutschland kommenden Reisenden, die das aufsuchten, was sie vergessen sollten" usw., ausspricht (Hempel Bd. 24 S. 431).

S. 187. Das Gedicht „Die Weisen und die Leute": s. Anm. zu S. 162. — Zum Meteor vgl. v. Loeper a. a. O. II S. 139 und Goethes Aufsatz „Euripides Phaeton", Hempel Bd. 29 S. 514 ff., auch das Gespräch mit dem Kanzler v. Müller, s. Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, J. G. Cotta 1904, S. 85. — Die Charakteristik der beiden Naturphilosophen ist bereits in Helenas „Antecedenzien", s. oben S. 51, namentlich bezüglich des Thales, prächtig angelegt.

S. 189. Zu den thessalischen Hexen, die den Mond herabziehen, s. Storck a. a. O. S. 78/81 (Tischbein); sie sind bereits in dieser Funktion im Vorspiel „Was wir bringen" vom Jahre 1802, Hempel Bd. 11 S. 56, erwähnt.

S. 189. Siehe bezüglich Hekates Shakespeares „A Midsummer-Nights dream" V, 2; As you like it III, 2 und Macbeth IV, 1. Über Goethes Quellen (Hederich, v. Koeppen, Horaz, Lucan, Barthélémy) s. E. Schmidt a. a. O. S. 349. — In Betreff des Mondsteins vgl. „Dichtung und Wahrheit" Buch 11, über den Aerolithen von Ensisheim, wo Goethe die Meteore noch (1813) als „luftgeboren", statt, wie später, als kosmischen Ursprungs bezeichnet. — Über Interpunktion und die Konjektur „der Schwefel" s. Witkowski II zu Vers 7955 S. 332.

S. 190. Zu den Phorkyaden, auch Graien genannt, s. E. Schmidt S. 350. — Ursprünglich sollte Enyo, eine der drei Schwestern — die beiden anderen heißen Paphredo und Chersis — die Stelle der Phorkyaden vertreten. — Zu „des Chaos Töchter" vgl. v. Loeper II S. 147. — Brief an Boisserée: s. E. Schmidt zu Vers 8004 ff. S. 351. Auch der Brief an den gleichen Adressaten vom 16. Juli 1820 (v. d. Hellen VI S. 46) spricht von „der grenzenlosen Marmortätigkeit, die jetzt in Berlin herrscht".

S. 192. In Betreff der Kabiren s. E. Schmidts eingehende Belege S. 352—354. Vgl. auch v. Loepers Anmerkung Hempel Bd. 13 S. 111, wonach die Kabiren als Kinder des Vulkan und der thrakischen Nymphe Kabira sich den metallurgischen Feuerwesen, den Daktylen und Telchinen, anreihen und als Verwandte der deutschen Gnomen und Homunculi erscheinen. Sie bringen also in das Pandämonium der Zaubernacht zu der überwiegenden Schar der Wassergeister das Element des Feuers — eine weitere Beziehung für die spätere Vermählung des Homunculus mit dem Meere; v. Loeper weist auch darauf hin, daß sich in den Samothrakischen Mysterien die Feier des Osiris-Todes in die des Kabirischen Todes verwandelt habe. Seine Abneigung gegen die orientalische Mythologie spricht Goethe wiederholt in den Zahmen Xenien aus, gegen die ägyptische besonders in den Versen: „Auf ewig hab' ich sie vertrieben Vielköpf'ge Götter trifft mein Bann ... Nun soll am Nil ich mir gefallen, Hundsköpf'ge

Götter heißen groß. O wär ich doch aus meinen Hallen Auch Isis und Osiris los." (Hempel Bd. 2 S. 355.)

S. 193. Über Poseidon s. Odyssee, Gesang V Vers 381. Den Zug des Wahrsagers besitzt Nereus nicht nur von Hederich und Horaz, Carm. I, 15, 4 f., her, sondern auch von Poseidon als dem Orakelgotte (s. Roscher, Lexikon der Griech. und Röm. Mythologie, Leipzig, III S. 2829).

S. 195. Über das Bauchreden und Magensprechen der Alten als eine Art des Wahrsagens s. v. Loeper II S. 156.

S. 196. Zu dem „Typus" als Proteus vgl. Rudolf Magnus: Goethe als Naturforscher, Leipzig 1906, S. 123 ff.

S. 197. Die Quelle Goethes für die Telchinen ist das Werk des Niederländers Mörs (Meursius): Creta, Cyprus, Rhodus. Amsterdam 1675. Siehe E. Schmidt a. a. O. S. 355.

S. 197. Bezüglich des „Präludiums, das die Natur aufführt", eines Zitats aus Goethes Gesprächen 2, 114 (1806), s. E. Schmidt S. 355. — Ebendort auch über die libyschen Psyllen und italischen Marsen, Schlangenbeschwörer, die an die Stelle der ursprünglich geplanten Kureten und Korybanten von Kreta (identisch mit den Daktylen von Ida) traten.

S. 199/200. Wilh. Hertz hat neuerdings in seiner gründlichen, auf Handschriften und Quellen beruhenden Abhandlung im Jahrgang 1815 der Germanisch-Romanischen Monatsschrift (S. 281 ff.): „Der Schluß der Klassischen Walpurgisnacht" den überzeugenden, historisch-philologischen Beweis erbracht, daß in der Tat die Schlußverse 8445—8487 erst im Dezember 1830, also nach dem Tode Augusts v. Goethe, entstanden sind. Auch begründet er nunmehr eingehend den Einfluß der Untersuchungen Ehrenbergs über die Infusionstierchen auf Goethes Darstellung des Meerleuchtens. Trotzdem muß vor allem die Symbolik des Aktes, die Vermählung von Feuer und Wasser, von geistigem und körperlichem Leben, betont werden, die in diesem Naturschauspiel zum Ausdruck kommt. Goethe hat es in dieser Bedeutung schon 1790, in Nr. 96 der „Venetianischen Epigramme" (Hempel Bd. 2 S. 153) besungen:

„Du erstaunest und zeigst mir das Meer; es scheinet zu brennen.
Wie bewegt sich die Flut flammend ums nächtliche Schiff!
Mich verwundert es nicht; das Meer gebar Aphroditen,
Und entsprang nicht aus ihr uns eine Flamme, der Sohn?"

Hinsichtlich des Eros s. die Stelle in Goethes „Die Vögel", Hempel Bd. 8 S. 389, wo von der „ursprünglichen Liebe" und dem „Weltei" die Rede ist, sowie das Gedicht „Urworte. Orphisch", insbesondere „Ἔρως, Liebe", Hempel Bd. 2 S. 243. Außer dem im Texte zitierten Gedicht „Selige Sehnsucht", Hempel Bd. 4 S. 26, kann auch noch an das mystische „Wiederfinden" im West-Östlichen Divan, ebendort S. 160, erinnert werden, wo mit der „Morgenröte" und dem „erklingenden Farbenspiel" sich zugleich die „Liebe" einfindet;

v. Loeper weist hier auf die Verwandtschaft dieser Vorstellung mit altgriechischen (Orphischen) Schöpfungsmythen hin.

S. 201. Zu der Verbindung des Eros mit dem Tode vgl. A. Schopenhauers Abhandlung „Vom Unterschied der Lebensalter", der ein Satz im Texte wörtlich entnommen ist. Siehe darüber F. Boll, Die Lebensalter, B. G. Teubner, 1913, S. 49. Bezüglich Goethes Auffassung des Todes als Anfang des Lebens ist im Texte die bekannte Stelle in „Hermann und Dorothea", Urania, Hempel Bd. 2 S. 118, zitiert, ebenso das Gespräch zwischen Prometheus und Pandora am Schluß des zweiten Akts, Hempel Bd. 8 S. 297, und die Worte Werthers, 1. Buch, 18. August, vom „ewig verschlingenden, ewig wiederkäuenden Ungeheuer". Diese Vorstellung vom fortwährenden Kreislauf im Leben und Sterben der Frucht und des Menschen entspricht der Antike, war griechischer Volksglaube. Siehe Albrecht Dieterich, Mutter Erde, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1905, S. 48 f. Auch Goethes Vermeidung des Namens „Tod" beim Hinscheiden teurer Personen, z. B. seines Sohnes, und der Euphemismus, als ob es nur ein vorübergehendes Abschiednehmen sei, ist im Sinne der Alten. Siehe Lessing, „Wie die Alten den Tod gebildet", Leipzig, Göschen, 1841, Bd. 5 S. 319/20.

S. 204. Siehe Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in die „Troerinnen" des Euripides, Griechische Tragödien, Berlin 1906, Bd. III S. 276.

S. 205. „Polygnots Gemälde", insbesondere „die Verherrlichung der Helena": s. Hempel Bd. 28 S. 245 u. 260 ff. — Zur dichterischen Tradition vgl. Ivo Bruns, Vorträge und Aufsätze, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung", München 1905, S. 71 ff.

S. 207. Über das Verhältnis von Sittlichkeit und Sinnlichkeit bei Goethe s. G. Simmels oben zitiertes Buch S. 108 u. 109. Das Zitat im Texte stammt aus dem Aufsatz „Letzte Kunstausstellung" (1805), worin auf klassische Darstellungen wie die „Taten des Herkules" und Polygnots Lesche hingewiesen wird.

S. 210. Auf das Vorbild von Dürers „Melancholie" weist W. Storck a. a. O. S. 92 hin.

S. 211. Die vom Chor gebrauchten Bilder, Vers 8703 ff., sind, wie des öfteren in der ersten Helena-Partie, homerisch. Siehe Erich Schmidt S. 360. Es ist interessant, zu verfolgen, wie die freien Rhythmen des ersten Helena-Fragmentes, dessen Versmaß sich auch sonst, wie oben S. 12 ausgeführt, von der späteren Tragödie unterscheidet, der sorgfältigen Nachbildung klassischer lyrischer Metren gewichen sind. — Das „alte" Wort von der Unvereinbarkeit der Scham und Schönheit brachten schon Ovid und Juvenal. Siehe v. Loeper II S. 176.

S. 216. Nach germanischer Sitte. Witkowski II S. 344 erinnert an Tacitus, Germania, Kap. 15. — Über den fränkischen Lehenstaat im Peloponnes s. ebendort S. 343.

S. 217. Über Goethes Vorbilder bezüglich der Schilde s. v. Loeper II S. 188 u. 189.

S. 218. Auf die Paria-Legende weist v. Loeper S. 191 hin. — Die magischen „Lufterscheinungen" sind in Paralipomenon 164 der W. A. Bd. 15, 2 S. 228 erwähnt.

S. 219. In Betreff der Sodomsäpfel s. die Zitate aus Byron, Green, Milton bei v. Loeper S. 194. — Über die verschiedenen, auf Lynceus bezüglichen Reminiszenzen aus alter und neuerer Dichtung s. v. Loeper S. 196.

S. 220. Vgl. zur realen Huldigung des Lynceus die ideelle des Hatem an Suleika (Westöstl. Divan VIII, 15, Hempel Bd. 4 S. 132), dessen Geist, sobald er der Geliebten gedenkt, sich „erobernd ausdehnt":

Dir sollten Timurs Reiche dienen,
Gehorchen sein gebietend Heer,
Badakschan zollte Dir Rubinen,
Türkisse das Hyrkan'sche Meer usw.

S. 223. Die Unterweisung der Helena durch Faust im deutschen Reim erinnert von ferne an die reizende Episode in der „Italienischen Reise" von der schönen Mailänderin (Hempel Bd. 24 S. 426), die Goethe im Englischen unterrichtet. Die Helena ist so wenig echte Griechin wie Iphigenie oder wie Suleika Orientalin oder Faustina Römerin ist. Vgl. hierzu v. Loepers Einleitung zum Westöstl. Divan, Hempel Bd. 4 S. XXIX.

S. 225. Zu dem vom Mädchenchor verkündeten Vorrecht des hochgestellten Weibes vgl., was der Dichter, in anderer Sphäre befangen, in der „Müllerin Verrat", von den „Geübten", den „Fraun vom Stande" sagt. Hempel Bd. 1 S. 251.

S. 226. Goethe zu K. v. Holtei: s. Gespräch vom 29. März 1828, Pniower Nr. 634 S. 214. — Über die historischen und rechtlichen Verhältnisse, die der Landverteilung in Morea zugrunde liegen, vgl. v. Loeper II S. 205/6, auch G. Müller, Das Recht in Goethes Faust, Berlin 1912, S. 248 ff. — Im sechzehnten Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 23 S. 35) sagt Goethe im Hinblick auf die Aufmerksamkeiten, die er Lili erwies: „Es ist wohl diese Dienstschaft das Erfreulichste, was einem Menschen begegnen kann, wie uns die alten Ritterromane dergleichen zwar auf eine dunkle, aber kräftige Weise zu überliefern verstehen."

S. 229. Über den „Epilog" der Phorkyas vgl. oben im Texte S. 61 und die dazu gehörige Anmerkung, ebenso Paralipomenon 176 der W. A. (Jubiläumsausg. S. 369/70) sowie über die verschiedenen Entwickelungsphasen der Szene die Paralipomena 166 ff. Erich Schmidt spricht — gemäß Paralip. 166 — von einem „Interloquieren" der Phorkyas, während Pniower (Nr. 519) das Paralipomenon 176 richtig mit dem „Epilog" gleichsetzt, aber darin irrt, daß die Verse am Schluß des Akts gesprochen werden sollten, was nach ihrem Inhalt, der Ankündigung der Geburt des Euphorion, unmöglich ist. Der Epilog der Phorkyas konnte nur nach Vers 9573, nicht nach Vers 10038 einsetzen. Siehe Gräf a. a. O., Drama II, 2 S. 392. Vgl. die Ausführungen im Text S. 252

u. 258. — Goethes Meinung über die Irrwege der Symboliker drückt sich am deutlichsten in seinen Briefen an Creuzer vom 1. Oktober 1817 und an S. Boisserée vom 16. Januar 1818 aus (s. v. d. Hellen Bd. V S. 268 u. 276).

S. 233. Zu Mephistopheles-Phorkyas als „Wurzelweib" (Vers 9592) vgl. den „Kräuter suchenden" Magus im Singspiel „Lila" vom Jahre 1776 (Hempel Bd. 9 S. 116).

S. 235. Bezüglich der Aussprüche Goethes s. Pniower Nr. 738 S. 238 und Nr. 739 S. 239 u. 240.

S. 236. Über die Geburt des Hermes s. den so betitelten Abschnitt in Goethes oben zitiertem Aufsatz „Philostrats Gemälde", Jubiläumsausg. Bd. 35 S. 105. Schon in dem der Beschreibung vorangehenden Inhaltsverzeichnis der einzelnen Gemälde bemerkt Goethe (S. 75 a. a. O.) kurz: „Hermes' Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen." Des Dichters Quelle für den Gesang der Mädchen war Hederichs Lexikon, der wiederum auf Lucians „Göttergesprächen" fußt. Siehe Witkowski II S. 352.

S. 237. Die Worte der christlichen Phorkyas „Eurer Götter alt Gemenge" erinnern vielsagend an die Stelle in der „Braut von Korinth": „Und der alten Götter bunt Gewimmel".

S. 238. Zu dem „Musensohn" vgl. Goethes gleichnamiges Gedicht, Hempel Bd. I S. 20/21.

S. 238. „Sogleich bei seiner Geburt vollendet" — s. Goethes Aufsatz über Philostrat.

S. 240. Über die szenarische Bemerkung Goethes bezüglich der „bekannten Gestalt" s. v. Loeper II S. 222 u. 223, betreffs des Dichters eigener Worte über die aus der Rolle fallenden Trojanerinnen Pniower Nr. 352 S. 191.

S. 242. Goethes Gespräch mit Eckermann: s. Pniower Nr. 532 S. 191. — Über die Beziehungen Goethes zu Byron vgl. „Tag- und Jahreshefte", Hempel Bd. 27 S. 224, 236, 274; ebendort Bd. 29 S. 753 ff., 756 ff., 762, 768 ff. und — bezüglich der Übersetzungen — Bd. 2 S. 462 u. 463. Ferner Pniower Nr. 319 S. 122, Nr. 342 S. 138, Nr. 352 S. 141, wo Goethe die seinem „Faust" von Lord Byron zugeschobenen Quellen des Calderon, Cyprian usw. ablehnt, und Nr. 358 S. 143. Als weitere Belegstellen für das Verhältnis Goethes zu Byron bemerke ich: „Biographische Einzelheiten" 1823. „Dankbare Gegenwart" (Hempel Bd. 27 S. 356), wo Goethe von dem „Dichter ohne Gleichen" sagt, daß er „ihm seit seinen English Bards and Scotch Reviewers anhaltend Gesellschaft geleistet." Zum ersten Male notiert Goethe Lektüre Byrons in seinen Tagebüchern vom Mai 1816 und schreibt an Eichstädt unterm 4. Juni: „Ich habe Kenntnis genommen von dem englischen Dichter Lord Byron, der uns zu interessieren verdient" (v. d. Hellen Bd. 5 S. 227). Auch der Brief an S. Boisserée vom 1. Mai 1818 (v. d. Hellen Bd. 5 S. 288) über Byrons außergewöhnliche Eigenschaften und die Verarbeitung des „Faust" im „Manfred"

ist zu erwähnen. Eingehend charakterisiert er Byron im Gespräch mit Eckermann vom 24. Februar 1825 (Fl. v. Biedermann III S. 161 ff.), daß „er sich im Leben nie gefügt, nie nach einem Gesetz gefragt", „immer leidenschaftlich in den Tag hin lebte, nicht wußte und bedachte, was er tat", daß „es ihm überall zu enge, die Welt ihm ein Gefängnis war", daß ihn „das Mißverhältnis mit ihr nach Griechenland getrieben", daß „die eigentlich poetische Kraft bei niemand größer", daß er „in Auffassung des Äußern und klarem Durchblick vergangener Zustände ebenso groß als Shakespeare" sei usw. — alles Züge, die wir im Euphorion wiederfinden. Goethes Beurteilung des Buches des Major Parry über Byron s. Gespräch mit Eckermann vom 11. Juni 1825 (a. a. O. III S. 210). Von Lord Byron handeln auch die „Sprüche in Prosa" Nr. 343 u. 673 Hempel Bd. 19 S. 76 u. 141, worin von der Seltenheit großer Talente und ihrer Selbsterkenntnis, von der natürlichen Wahrheit und Großheit, wenn auch wilder und unbehaglicher Ausbildung und darum der Unvergleichbarkeit des Byronschen Talentes die Rede ist.

S. 244. „Mein Lebensverhältnis zu Byron", s. Hempel Bd. 29 S. 761—65; Medwins Buch, s. Pniower Nr. 347 S. 139. Über Goethes Sonett und den „ernsten und großen Abschied" Lord Byrons aus Livorno nach Griechenland vgl. Goethes Brief an seine Schwiegertochter aus Marienbad im August 1823 (v. d. Hellen Nr. 1447 S. 111).

S. 245. Bezüglich des Entwurfes Goethes über den „Ungebändigten" s. Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 373; in Betreff des Hymnus auf Byron: Hempel Bd. 3 S. 207.

S. 246. Die „neugriechisch-epirotischen Heldenlieder": Hempel Bd. 2 S. 472 ff. — Prachtvoll ist die Darstellung F. Gundolfs von Goethes Verhältnis zu Byrons Dichtung und Persönlichkeit (a. a. O. S. 697 ff. im Abschnitt „Weltliteratur").

S. 247. Über die Äußerung der Freifrau von Beaulieu . Pniower Nr. 534 S. 192. Das Zitat bezüglich des Bekenntnisses Goethes zu dem heiligen Vermächtnis der Griechen ist dem oben angeführten Briefe an Creuzer vom 1. Oktober 1817 entnommen, worin es heißt: „Wir andern Nachpoeten müssen unserer Altvordern, Homers, Hesiods u. a. m., Verlassenschaft als urkanonische Bücher verehren: als vom heiligen Geist eingegebenen beugen wir uns vor ihnen und unterstehen uns nicht zu fragen: woher, noch wohin?" Nirgends stärker als hier, mit diesen biblischen Worten, hat Goethe seinen geradezu religiösen Glauben an das Hellenentum bekannt. Helenas Erscheinung bewirkt nicht nur bei Faust, sondern selbst bei Mephistopheles eine Heilung und Reinigung, recht eigentlich eine Katharsis. Man erinnere sich der Stelle in den „Wahlverwandtschaften" (1. Teil 6. Kapitel, Hempel Bd. 15 S. 59), wo von der liebreizenden Ottilie als „wahrem Augentrost" die Rede ist: „Denn wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesicht wohltut, ja sogar einige Heilkraft an diesem edlen Sinn

ausübt, so wirkt die menschliche Schönheit noch mit weit größerer Gewalt auf den äußeren und inneren Sinn. Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung."

S. 249. Das zahme Xenion: Hempel Bd. 2 S. 389; bezüglich des Eliasmantels s. Jean Pauls Worte über Schiller in § 17 der Nachschule zur Ästhetischen Vorschule nach v. Loepers Zitat a. a. O. II S. 225.

S. 249 50. Die piepsenden Fledermäuse nach der Vorstellung Homers, Odyssee XXIV, 6; s. ebendort XI, 226, XXIV, 13 und X, 494 u. 509 über den Hades. Über das Aufflammen der Kobolde in der deutschen Sage vgl. v. Loeper II S. 218 f.

S. 250/51. „Das Beständige der ird'schen Tage" — s. Goethes Gedicht „Zur Logenfeier des 3. September 1825, Hempel Bd. 2 S. 427. — Über Goethes Befriedigung bezüglich der Verwandlung der Choretiden s. Pniower Nr. 506 S. 181. — Die Ansicht von W. Hertz a. a. O. S. 142 ff., daß in Helenas Entkörperlichung und in der Auflösung des Chores ein typisches Bild des menschlichen Sterbens von Goethe gegeben sei, vermag ich, als über die poetischen Intentionen der „Helena" hinausgehend, nicht zu teilen. — Über den Gegensatz der Verewigung Helenas und der Panthalis einerseits und der Vernichtung der Choretiden andrerseits vergleiche man noch folgende Zeugnisse. Wilhelm Meisters theatralische Sendung 5. Buch 13. Kapitel: „Welche überirdische Glückseligkeit gewährt uns die Treue! Sie gibt dem vorübergehenden Zustande des Menschen gleichsam eine himmlische Gewißheit." — „Die natürliche Tochter" III, 4:

Ja, die Atomen alle, die sich einst
Zur köstlichen Gestalt versammelten,
Sie sollen nicht ins Element zurück ...

und ebendort:

O wehe, daß die Elemente nun
Von keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht
Im leisen Kampf das Götterbild zerstören.

„Bekenntnisse einer schönen Seele" (Hempel Bd. 17 S. 395): „so sah ich ... meinen Körper den Elementen wiedergegeben". Goethes Brief an Zelter vom 23. November 1831 (v. d. Hellen Bd. 6 S. 313): „Übrigens begreifst du, daß ich ein testamentarisches und kodizillarisches Leben führe, damit der Körper des Besitztums, der mich umgibt, nicht allzuschnell in die niederträchtigsten Elemente, nach Art des Individuums selbst, sich eiligst auflöse."

S. 251/52. In Betreff der Dionysosfeier s. v. Loeper II S. 227. — Bezüglich des „Epilog" s. Pniower Nr. 518 S. 185 u. Nr. 519 S. 186. Vgl. die Note zu S. 229.

S. 255. Über die ursprünglichen Pläne des Eingangs s. Paralipomena 178 u. 179 der W. A. Bd. 15, 2 S. 236 u. 237.

S. 257. Das frühere Schema ist in Paralipomenon 179 der W. A. S. 238 enthalten. – Betreffs der Wolkensymbolik Goethes s. dessen Studien „Zur Meteorologie", Hempel Bd. 34, besonders S. 19 ff., sowie die Gedichte: „Howards Ehrengedächtnis", „Stratus, Cumulus, Cirrus, Nimbus", Hempel Bd. 2 S. 233 u. 234. Das Gedicht „Cirrus" (Hempel Bd. 2 S. 234) endigt:

So fließt zuletzt, was oben leicht entstand,
Dem Vater oben still in Schooß und Hand.

S. 258. „Wiederholte Spiegelungen": s. den Aufsatz Goethes, Hempel Bd. 29 S. 356 ff. — „Antike Wolke": vgl. Goethes Brief an Zelter vom 24. Mai 1827.

S. 259. Bezüglich der Satire gegen die Vulkanisten s. Zahme Xenien, Hempel Bd. 2 S. 392/93, sowie v. Loeper II S. 232 und E. Schmidt S. 378; ferner in Betreff des „Woher" und „Warum" Zahme Xenien a. a. O. S. 315.

S. 260. Siehe „Wilhelm Meisters Wanderjahre" Buch 2 Kapitel 9 und Sprüche in Prosa, Hempel Bd. 19 S. 190. Vgl. auch den oben zitierten Aufsatz: „Verschiedene Bekenntnisse", Hempel Bd. 33 S. 470. Bezüglich der Eiszeit s. „Wilhelm Meisters Wanderjahre" Buch 2 Kapitel 10. — Der „Moloch" stammt aus Klopstocks „Messias" II, 352 ff. und Miltons „Verlorenem Paradies" I, 392. Wenn Mephistopheles meint, daß er es als „Ehrenpunkt" betrachte, bei der Bildung der Erde zugegen gewesen zu sein, so liefert Goethe in dieser Mythe nur das Gegenstück zu seinem Christus, den er im „Ewigen Juden" von der Mutter Natur sagen läßt: „Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war, im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe."

S. 262. Mephistos Schilderung der „Hauptstadt" mit ihrem „Bürger-Nahrungs-Graus", ihren „krummengen Gäßchen", „beschränktem Markt" und „Fleischbänken, wo die Schmeißen hausen" entspricht nahezu wörtlich dem Bilde, das Goethe im ersten Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 20 S. 14) vom Kerne des alten Frankfurt, von dessen „beschränktem, vollgepfropftem, unreinlichem Marktplatz" und den „daranstoßenden, engen und häßlichen Fleischbänken" entwirft. In der „Reise in die Schweiz" vom Jahre 1797, unterm 18. August (Hempel Bd. 26 S. 42) wiederholen sich diese Jugendeindrücke: „Die Fleischbänke sind das Häßlichste, was vielleicht dieser Art sich in der Welt befindet ... Die Häuser stehen auf einem Klumpen beisammen und sind mehr durch Gänge als Gäßchen getrennt. Der Markt ist klein und muß sich durch die benachbarten Straßen bis auf den Römerberg ausdehnen." Die „weiten Plätze, breiten Straßen", die „von keinem Tor beschränkten Vorstädte" mit ihren „Rollekutschen" geben offenbar den Anblick des neuen Frankfurt wieder, den Goethe erstmals im Sommer 1814 erlebte (s. den Brief an seine Frau vom 29. Juli, v. d. Hellen Bd. 5 S. 178; vgl. auch in der „Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815" den Eingang des Abschnitts „Frankfurt" mit der Anpreisung der neuen „weitausgreifenden Anlagen", Hempel Bd. 26 S. 286).

S. 264. Über das alte „Ruhm"-Motiv, das Mephistopheles schon früher, zu Beginn des zweiten Teils der Tragödie, einigen Paralipomenen zufolge, spöttisch behandeln sollte, s. oben im Texte S. 19/20.

S. 265. Das Zitat aus Goethes „Winckelmann" s. Hempel Bd. 28 S. 199.

S. 267/68. Der eigene Charakter des vierten Aktes s. Gespräch mit Eckermann vom 13. Februar 1831, Pniower Nr. 851 S. 255. — Zu „Regieren und zugleich genießen" (Vers 10251) vgl. Goethes Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende" vom Jahre 1815 (Hempel Bd. 28 S. 732), worin es heißt: „‚Antonius und Kleopatra' spricht mit tausend Zungen, daß Genuß und Tat unverträglich sei."

S. 269. Bezüglich der Gabe des Befehlens — Vers 10252 „Wer befehlen soll" ꝛc. — s. Goethes Aufsatz „Israel in der Wüste" (Hempel Bd. 4 S. 318) über Moses als Herrscher, von dem gesagt wird, daß dieser „nicht überall gegenwärtig sein, nicht Alles selbst thun müsse" usw. In Betreff des „Niederträchtigen" vgl. auch den oben im Text S. 81 zitierten Brief Goethes an W. v. Humboldt. Für das Herrscherideal Fausts seien noch folgende Belege angeführt. In der „Natürlichen Tochter" I, 5 sagt der König:

Geheimnis nur verbürget unsre Taten;
Ein Vorsatz, mitgeteilt, ist nicht mehr Dein;
Der Zufall spielt mit Deinem Willen schon.

Ferner: Die an den Herzog Carl August gerichteten Worte im Gedicht „Ilmenau": „Allein wer Andre wohl zu leiten strebt, Muß fähig sein, viel zu entbehren" (Hempel Bd. 1 S. 113). Sprüche in Prosa Nr. 595 (Hempel Bd. 19 S. 125): „Die Macht soll handeln und nicht reden." „Die Wahlverwandtschaften" I, 6 (Hempel Bd. 15 S. 62): „Alles eigentlich gemeinsame Gute muß durch das unumschränkte Majestätsrecht gefördert werden." An Jenny v. Voigts, die Tochter Justus Mösers, schreibt Goethe am 21. Juni 1781 (v. d. Hellen II S. 68) über Friedrich den Großen: „Mich dünkt, das Ausschließende zieme sich für das Große und Vornehme."

S. 270. Auch gegenüber der Zumutung Mephistos, falsches Zeugnis für den Tod des Herrn Schwerdtlein abzulegen, ist Fausts Wahrhaftigkeit und Geradheit deutlich zutage getreten.

S. 271. Die Skizze des Dialogs ist in Paralipomenon 178 enthalten.

S. 273. Bezüglich der drei Gewaltigen und der dazu gehörigen vergleichenden Mythologie und Literaturgeschichte s. v. Loeper II S. 243. „Vom ganzen Praß" (Vers 10322): Vgl. dazu Goethes Gespräche, Fl. v. Biedermann I S. 202: „Der jüdische Praß" (= Plunder). — Über die hervorragende Wehrfähigkeit der Bergvölker s. Goethes Brief an Carl August über die Serben und Schotten anläßlich der „Serbischen Volkslieder" und seines Aufsatzes darüber vom 5. Dezember 1826 (H. Wahl III S. 251).

S. 274. Über den Vergleich von Max Jähns s. v. Loeper II S. XLVIII. — Goethe gebraucht das Wort Phalanx außer in Vers 10595 männlich, schreibt

also „der" Phalanx. Ebenso in seinem „Päan" auf Händel, „Dichtung und Wahrheit" 7. Buch (Hempel Bd. 21 S. 83).

S. 275. Bezüglich der Feuertaufe des Kaisers s. Vers 5989 ff. und oben im Text S. 131. Das „Ringspiel" (Vers 10413) schließt eine persönliche Erinnerung Goethes ein. Vgl. H. Düntzer, „Goethe und Karl August", Leipzig 1888, 2. Aufl., S. 374: „Im Dezember 1791 waren in Weimar Ringelstechen an der Tagesordnung, an denen sich auch die Damen zu besonderer Lust des Herzogs beteiligten." Der junge Kaiser scheint überhaupt einige Züge des Brausekopfs Carl August geliehen zu haben. „Nur als Soldat legt' ich den Harnisch an ... Bei jedem Fest ... mir fehlte die Gefahr" — das ist der jugendliche Herzog von Weimar im Küraß, mit seinen „militärischen Maccaroni" und seiner verwegenen Abenteuerlust, wie ihn Goethe in Briefen und im Gedicht „Ilmenau" wiederholt geschildert hat. — Das „Kristallsehen" des Bergvolkes, Vers 10435, ist dem der „Alten" im Osterspaziergang, Vers 880, analog.

S. 276. In Betreff des Magister Georgius Sabellicus s. Bd. I dieses Werkes S. 6, bezüglich des Cecco von Ascoli vgl. Goethes Benvenuto Cellini, Hempel Bd. 30, Buch 2, Kapitel 1 S. 117 und „Anhang" S. 447.

S. 277. Wie überhaupt die „Campagne in Frankreich" immer wieder als die Quelle kriegerischer Erfahrungen Goethes für die Schlacht im „Faust" herangezogen werden muß, so vergleiche man dort auch die Stelle am Schluß: „Die Welt erschien mir blutiger und blutdürstiger als jemals, und wenn das Leben eines Königs in der Schlacht für tausende zu rechnen ist" ... (Hempel Bd. 25 S. 174). Auch das Wort im 7. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 21 S. 62) über Friedrich den Großen und die Nationaldichtung charakterisiert Goethes Auffassung der Monarchie: „Könige sind darzustellen in Krieg und Gefahr, wo sie eben dadurch als die Ersten erscheinen, weil sie das Schicksal des Allerletzten bestimmen und teilen." Desgleichen „Die natürliche Tochter" I, 5 (Hempel Bd. 10 S. 32):

„Denn wo er wankt, wankt das gemeine Wesen,
Und wenn er fällt, stürzt mit ihm Alles ein",

ein Ausspruch Eugeniens über den König, der in seiner Weichheit an den gutmütigen Kaiser erinnert.

S. 279. Das Zitat aus der „Campagne in Frankreich" (Schlacht von Valmy) s. Hempel Bd. 25 S. 59. Über die allegorische, symbolische, mystische Wirkung der Farbe s. Goethes „Entwurf einer Farbenlehre. Didaktischer Teil" § 915 ff. Hempel Bd. 35 S. 313 ff.

S. 280. Bezüglich der klassischen und mittelalterlichen Vorbilder zum Augurium s. v. Loeper II S. 255.

S. 282. Über Mephistopheles als Element der Verheerung i. Bd. I dieses Werkes S. 202/03. — In Betreff der mittelalterlichen Zauberstücke künstlicher Regengüsse s. v. Loeper II S. 259 u. 260.

S. 282/83. Über den Geisterkampf in den Lüften vgl. v. Loeper II S. 261 und die Einleitung S. XLVIII. Die dämonischen drei Gewaltigen erinnern in ihrer Beutegier, zum Teil wörtlich, an den „Heereszug" („Da sackt man auf") in „Des Epimenides Erwachen" (Hempel Bd. 11 S. 164 f.), dessen Gesang wiederum dem der Krieger in der „Pandora" (Hempel Bd. 10 S. 377) entnommen ist.

S. 284. Bezüglich der geplanten Belehnungsszene (Ritterschlag des Faust) s. oben im Text S. 77.

S. 285. Über Goethes früheste Beschäftigung mit der „Goldenen Bulle" vgl. „Dichtung und Wahrheit" Buch 4, Hempel Bd. 20 S. 146/47. — Bezüglich der heroischen Schäferspiele s. „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", Cotta S. 85.

S. 286. In Betreff des Ausspruches Schillers über den Alexandriner s. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Kollektion Spemann, Bd. 2 S. 219.

S. 288. Über die Verwendung der „Goldenen Bulle" durch Goethe s. Georg Müller, Das Recht in Goethes Faust, Berlin 1912, S. 102 ff., und Erich Schmidt a. a. O. S. 386/87 (besonders bezüglich der Erläuterungen Olenschlagers).

S. 288. Von den hier in Betracht kommenden Stellen in „Dichtung und Wahrheit" 5. Buch (Kaiserwahl) seien hier noch folgende bemerkt. Hempel Bd. 20 S. 170: „Solche symbolische Zeremonien stellten das durch so viele Pergamente, Papiere und Bücher beinah verschüttete Deutsche Reich wieder für einen Augenblick lebendig dar." „Mehrere Gewalten standen hier einander gegenüber, die sich das Gleichgewicht hielten und nur insofern einig waren, als sie den neuen Regenten noch mehr als den alten zu beschränken gedachten; daß jedermann sich nur insofern seines Einflusses freute, als er seine Privilegien zu erhalten und zu erweitern und seine Unabhängigkeit mehr zu sichern hoffte." Ebendort S. 176 ff., den Einzug der Majestäten und Kurfürsten betreffend, insbesondere S. 179 den Erbmarschall, „das sächsische Schwert aufrecht in der Hand haltend", dann S. 189 u. 190 die Verrichtungen der Erbwürdenträger, Marschall, Kämmerer, Truchseß und Schenk, mit ihren Insignien, Handbecken, Schüssel usw., die auf dem Römerplatze angesichts der Majestäten die kaiserliche Tafel bestellen.

S. 289. Als Analogie zu Goethes Betrachtung des deutschen Feudalstaates zitiert v. Loeper II S. 269 Klingers Faust (S. 35 u. 36), worin ein Doctor juris Deutschland dem Leviathan anpreist.

S. 291. Über „Bethe", mhd. bete, auch Bede s. Georg Müller, Das Recht in Goethes Faust, S. 112. Vgl. dazu auch Justus Möser, „Patriotische Phantasien", 2. Teil, Kap. IV S. 91, Leipzig, Brockhaus 1871. Überhaupt dürfte m. E. eine Erinnerung an dieses von Goethe in „Dichtung und Wahrheit" wie in den Briefen an Mösers Tochter so hochgepriesene Werk in dem Dichter den ersten Gedanken an Fausts kolonisatorische Tätigkeit (s. unten Note zu S. 296) hervorgerufen haben, da die Aufsätze des Osnabrücker Patrioten den

Binnenländer Goethe schon frühzeitig (1774) auf die ostfriesischen Deichbauten aufmerksam machen mußten (s. a. a. O. 1. Teil S. 72). Noch im Jahre 1827, also zur Zeit seiner intensiven Beschäftigung mit Faust II, lebten die Erinnerungen an Möser, bei einem Besuch des Osnabrücker Advokaten Stüve in Weimar, im greisen Dichter auf (s. Fl. v. Biedermann, Gespräche III S. 480).

S. 293. „Aus der besten Zeit" s. Pniower Nr. 309 S. 109 und Witkowski II S. 364. Bezüglich des Motivs von Philemon und Baucis vgl. ferner oben im Text S. 78 und Pniowers eingehenden, sorgfältig begründeten Exkurs Nr. 259 S. 259 ff., sowie ebendort Nr. 862, 863, 864, 876. Siehe weiterhin „Dichtung und Wahrheit" 1., 3. u. 10. Buch, Hempel Bd. 20 S. 30 u. 99 und Bd. 21 S. 183 u. 199. — Philemon und Baucis sind übrigens in den Figuren des Märten und der Marthe im Vorspiel: „Was wir bringen" schon angelegt, besonders in der Szene, da der „Reisende" die ängstliche Frau bewegen will, den Zauberteppich zu betreten und sie sich mit den Worten dagegen sträubt: „Da behüte mich Gott vor! Ich will mein Gewissen nicht beflecken!" während ihr Gatte, gleich Philemon, weit vertrauensseliger ist. Vgl. Hempel Bd. 11 S. 57.

S. 294/95. Siehe Goethes Erklärung gegenüber Eckermann vom 6. Juni 1831, Pniower Nr. 876. — Über die von Goethe in seinem Garten am Stern gepflanzten Linden s. Pniower Nr. 585.

S. 296. Bezüglich der Entwürfe, die den gealterten Faust betreffen, s. oben im Text S. 26 u. 27. — Über die vielfachen Anregungen, die Goethe für Fausts kolonisatorische Tätigkeit empfangen haben mochte (Friesen, Holländer, Venedigs „Biberrepublik", Friedrich des Großen Kulturschöpfung in Westpreußen, Kanal von Suez und Panama, Bremer Hafenanlagen) s. E. Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 389.

S. 297/98. Die Belege für Goethes Abneigung gegen das Glockengebimmel s. bei Erich Schmidt a. a. O. S. 390, Witkowski II S. 367, v. Loeper II S. 282. Vor allem ist das epigrammatische Gedicht „Etymologie" (Hempel Bd. 3 S. 204) zu beachten, worin Mephistopheles spricht: „Wie anders, wenn der Glocke Bimbam baumelt." — Es ist sicherlich die Absicht Goethes gewesen, den Teufel in Vers 11177/78 in zynischer Weise, mit den Worten: „Das freie Meer befreit den Geist, Wer weiß da, was Besinnen heißt", zu Faust in Gegensatz treten zu lassen, zu ihm, den der „Übermut" des ungebändigten Elementes verdrießt (Vers 10201), dessen „freien Geist" (Vers 10203) das Ungesetzliche beleidigt und zur höchsten Besinnung bringt.

S. 299. Zu den „Bunten Vögeln" vgl. das Gedicht „Wer kauft Liebesgötter?" (Hempel Bd. 1 S. 30; Gräf, Lyrik I Nr. 370 S. 172), aus dem Jahre 1795, mit seinen schönen losen Vögeln, die aus fremden Ländern zum Markte hergefahren sind. Die Bedenken Erich Schmidts (Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 390), der nur an Schiffe, keinenfalls an Dirnen gedacht wissen will, sind wohl angesichts dieser Reminiszenz hinfällig.

S. 303. Zu dem tragischen Konflikt zwischen dem „Wollen" und dem „Sollen" vgl. Goethes Aufsatz „Shakespeare und kein Ende", Hempel Bd. 28 S. 732 ff.

S. 304. Lynceus, der luchsäugige Wächter aus dem Helena-Akte, mit gutem Bedacht und tiefer Bedeutung aus der klassischen Welt des Schönen-Guten in Fausts neuen Herrscher- und Schöpferbereich herübergenommen, ist hier, als Sänger auf der Schloßzinne, eine der herrlichsten und ergreifendsten Eingebungen des greisen, völlig abgeklärten Goethe. Das „Sehen", wozu der Türmer „geboren" und das „Schauen", wozu er „bestellt" ist, bezeichnet die körperliche Anlage und die geistig-seelische Aufgabe des Höhenmenschen, die Goethe, der „Naturschauer", so glücklich in sich vereinigte. „Das Auge war vor allen das Organ, womit er die Welt faßte" („Dichtung und Wahrheit" 6. Buch); aber seine Betrachtungsweise war das „gegenständliche Denken", die „anschauende Urteilskraft", d. h. die intuitive Erkenntnis, welche „die Natur nicht gesondert und vereinzelt, sondern wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend, darstellt" („Geschichte meines botanischen Studiums", Hempel Bd. 33 S. 93). Das Glücksgefühl und die Beseligung, die dem Dichter-Forscher aus dieser tiefen und hohen Ergründung des Alls zufloß, strömte aus seiner einzigartigen Begabung, „Wissenschaft und Poesie zu vereinigen" (s. ebendort S. 80) und ist in dem das Irdische mit dem Abschiedsblicke segnenden, die Schönheit und die Güte des Lebens preisenden Worte: „Es sei wie es wolle, es war doch so schön" ausgesprochen. Es findet seine Ergänzung in den fast gleichlautenden Schlußzeilen des Altersliedes „Der Bräutigam", das im Spätsommer 1828 zu Dornburg gleichzeitig mit früheren Lynceusstrophen (Vers 9289—9304) gedichtet wurde: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut" (Hempel Bd. 3 S. 101).

S. 307. Die grauen Weiber erinnern, wie v. Loeper II S. 287 richtig bemerkt, ihrem Aufsteigen nach an die Eumeniden. Aber es sind durchaus Geschöpfe der eigenen Poesie Goethes. Die Farbe haben sie weniger von den häßlichen Gräen, den „grauegeborenen" (Vers 8732) Phorkystöchtern und Schwestern der chaotischen Parzen (Vers 7990), als von der „sinnlich-sittlichen Wirkung", die Goethe dem Grau zuschreibt. In den „Elementen der Farbenlehre" (Hempel Bd. 35 S. 54 ff.) vergleicht er das Graue mit dem Schatten und rechnet es zu dem „Traurigsten, was wir nur erblicken können". Im Vorspiel „Was wir bringen" (Hempel Bd. 11 S. 72) spricht Merkur von der „Sorge grauem Spinnenflor". Im Gedicht „Der getreue Eckart" (Hempel Bd. 1 S. 260) heißt es von der Gespensterschar der Hulden: „Und sehet so grau und so schattenhaft aus". — Mit der Vorstellung der „Sorge" als Folge der Untat und daher gewissermaßen als eines Rachegeistes verknüpfen sich bei Goethe gewiß auch Bilder wie die in seiner „Iphigenie" III, 1, wo Orest von ähnlichen „Gefährten" der Erinyen, dem „Zweifel" und der „Reue" verfolgt wird, die wiederum an Virgils (Äneis VI, 274) luctus und ultrices curae erinnern. (Siehe Strehlkes Anmerkung Hempel Bd. 7 S. 146.)

S. 308. Die „Sorge" als schwebender Schatten ist eine meisterhafte Versinnlichung des unsichtbaren, schleichenden, nur in drückenden Gedanken sich nahenden Dämons. Goethe hat das Gespenst zu den verschiedensten Zeiten und in allerlei Bildern verkörpert. So schreibt er aus Eisenach vom 2. April 1782 an Frau v. Stein: „Von Gotha ... komm' ich hierher, wo mich die Sorgen wie hungrige Löwen anfallen." In der ersten „Epistel" (Hempel Bd. 2 S. 130) heißt es: „und ferne Schwebt die Sorge mir nur in leichten Wölkchen vorüber". In den „Vier Jahreszeiten" lautet es Horazisch: „Sorge! sie steiget mit dir zu Roß, sie steiget zu Schiffe", ähnlich in dem Gedicht „Süße Sorgen" vom Jahre 1788 (Hempel Bd. 2 S. 10), wonach die Sorge den Menschen nicht losläßt, „eh ihn das Leben verläßt"; im „Aufzug der vier Weltalter" (1782) wird das eherne nebst dem „Stolze" und dem „Geize" von der „Sorge" begleitet. Im ersten Gesang von „Hermann und Dorothea" spricht der Wirt von der „Sorge, die mehr als selbst mir das Übel verhaßt ist". „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" enthält, IV, 2, das Tantalische Bild: „Der ganze schöne Genuß ... durch die bösen Geister der Sorgen ihm von den Lippen weggenommen", die „Lehrjahre", VIII, 7, den Spruch: „Die Sorge geziemt dem Alter." In den „Briefen aus der Schweiz", 2. Abt., Hempel Bd. 16 S. 273, schreibt der Dichter: „So flüsterte die Sorge, die sich meistenteils des einen Ohrs bemeistert. Auf der andern Seite sprach der gute Mut mit weit zuverlässigerer Stimme, verwies mir meinen Unglauben" usw. — eine Vorstellung, die fast an den guten und bösen Engel zur Rechten und Linken des Faust in den Volksspielen erinnert. Auch das Gedicht „Sorge" aus dem Jahre 1776 „Kehre nicht in diesem Kreise" usw. (Hempel Bd. 1 S. 65) gehört zur Vervollständigung der Gedanken Goethes hierher; denn der Dichter fleht darin die Sorge an, ihm seine „Weise", seine Eigenart zu „lassen", ihm sein „Glück zu gönnen" und bittet am Schluß: „Willst du mich nicht glücklich lassen, Sorge, nun so mach' mich klug!" — was ganz und gar dem Kampfe des alten Faust mit dem Dämon entspricht, der ihm auch sein Persönlichstes rauben möchte.

S. 309. Daß Faust sich nicht erst jetzt über die Magie erhebt, zeigt der Wortlaut früherer Entwürfe (W. A. 15, 2 S. 154), worin es heißt:

Magie hab ich schon längst verlernt,
Die Zaubersprüche (Frevel) willigliche verlernt

u. dgl., was dann wieder korrigiert ist in:

Ich mühe mich das magische zu entfernen,
Die Zaubersprüche gänzlich zu verlernen ...

S. 310. In einer Lesart der W. A. (15, 2 S. 155) heißt es statt „im Düstern" (Vers 11408): „eh ich's dadrüben suchte", was deutlicher das Reich des Übersinnlichen, Unnatürlichen bezeichnet.

S. 311. Über die frühere Bedeutung der „Sorge" s. Bd. I dieses Werkes S. 238 ff.

S. 312. Über das „Dämoniſche" ſ. „Dichtung und Wahrheit" 20. Buch, Hempel Bd. 23 S. 101 ff., ein Thema, das auch öfters den Gegenſtand der Geſpräche mit Eckermann bildete.

S. 313. Zu der berühmten Stelle „Ich bin nur durch die Welt gerannt" uſw. (Vers 11433 ff.) vgl. Weſt-öſtl. Divan V, 6 (Hempel Bd. 4 S. 83):

„Du haſt getollt zu Deiner Zeit mit wilden
Dämoniſch-genialen jungen Schaaren,
Dann ſachte ſchloſſeſt Du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weiſen, Göttlich-Milden."

S. 313. Zu dem einſtigen Trotz des Titanen Fauſt und ſeiner Stellung zu dem „Drüben" und „Künftig" ſ. Bd. I dieſes Werkes S. 280 u. 281. — Über den Begriff des „Tüchtigen" als eines in ſich ſelbſt ruhenden, geſunden Wirkens ſ. Boucke a. a. O. S. 9. Vgl. auch das Zahme Xenion, Hempel Bd. 2 S. 359: „Das Tüchtige, und wenn auch falſch, wirkt Tag für Tag, von Haus zu Haus; Das Tüchtige, wenn's wahrhaft iſt, Wirkt über alle Zeiten hinaus."

S. 315. Die Zitate ſind dem Gedicht „Zur Logenfeier", Zwiſchengeſang (1825), Hempel Bd. 2 S. 427, entnommen. — Das Bild von der Reiſe ſtammt aus dem Buch der Sprüche des „Weſt-Öſtlichen Divan", Hempel Bd. 4 S. 96/97 Nr. 8:

... Der Weg iſt begonnen, vollende die Reiſe!
Denn Sorgen und Kummer verändern es nicht,
Sie ſchleudern Dich ewig aus gleichem Gewicht.

S. 316. Theobald Ziegler wirft in Bielſchowskys „Goethe" II S. 664 die Frage auf: „Die Sorge aber — ſollte ſie mit ihrer ‚ſchlechten Litanei' am Ende von Mephiſtopheles geſandt ſein?" Zum Gebrauch des Ausdruckes „Litanei" (= Klagelied) vgl. Goethes Brief an Chriſtiane vom 1. Auguſt 1814 (v. d. Hellen Bd. 5 S. 179). — Über das widerſpruchsvolle Weſen der Dämonen ſ. „Dichtung und Wahrheit" 20. Buch a. a. O. S. 101.

S. 317. „Gedroſchen wurde." So überſetzt Goethe das μὴ δαρεὶς, das Motto des erſten Teils ſeiner Lebensbeſchreibung, in dem Xenion „Laſſt Euch nur von Pfaffen ſagen" an deſſen Schluß: „Wenn Einer nicht zuvor Derb gedroſchen worden" (Hempel Bd. 3 S. 275). — „Verſchwörung des Zufalls und Irrtums": ſ. „Urworte. Orphiſch", Hempel Bd. 2 S. 241.

S. 318. „Dichtung und Wahrheit" 20. Buch a. a. O. S. 108. — Über die Verbindung der „Sorge" mit dem Grundgedanken der Orphiſchen Urworte ſ. „Weſt-Öſtl. Divan", Buch der Sprüche, Hempel 4 S. 97 und v. Loepers entſprechende Anmerkung daſelbſt.

S. 319. Die „Dämonen" oder das „Dämoniſche" haben nur Gewalt über das Veränderliche des Menſchen, nicht über die unveränderliche Perſönlichkeit, die bei Goethe, wie das Daimonion der Alten, der göttliche „Dämon" leitet. Siehe „Urworte. Orphiſch" und Goethes begleitender Text, Hempel Bd. 2 S. 241 ff. — „Die Geheimniſſe" ſ. ebendort Bd. 1 S. 129.

S. 321. Über die Lemuren vgl. Leſſings Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" a. a. O. Bd. 5 S. 321. — Der „Tänzerin Grab" ſ. Hempel Bd. 28 S. 401 ff.

S. 322. Bezüglich des Totengräberliedes ſ. oben im Texte S. 27; über die Abweichung ſeines urſprünglichen Wortlauts bei Percy von dem Shakeſpeares, beſonders in den Worten crowch (Krücke) und clutch (Klaue) ſ. Witkowski II S. 371. Vgl. auch W. A. 15, 2 Paralipomena 91 u. 92.

S. 323. Zur „Tat" des ſterbenden Fauſt vgl. v. Loeper, „Goethes Fauſt" Bd. II Einleitung S. XIII: „Die Fauſtiſche Idee triumphiert, aber ſo, daß nicht der übermenſchliche, ſondern der menſchliche Titanismus ſich verwirklicht. Das Erſtürmen des Himmels weicht dem Erſtürmen der Erde." S. Simmel, „Goethe" S. 133 erblickt in der Schlußrede Fauſts den monumentalen Ausdruck der Alterstendenz Goethes, ſeiner Hinwendung zum „Praktiſchen", der — nach des Dichter-Forſchers eigenem Ausſpruch — „beſten Verbindung von Idee und Erfahrung." Vgl. dazu oben im Text S. 70, auch Goethes Brief an Schopenhauer vom 28. Januar 1816 (v. d. Hellen Bd. 5 S. 216): „Idee und Erfahrung werden in der Mitte nie zuſammentreffen, zu vereinigen ſind ſie nur durch Kunſt und Tat." Dieſe Tat begeht der alte Fauſt, der Heros, der ſchon ins Mütterreich hinabſtieg, wie Herakles in die Unterwelt, der Schöpfer, der nun, dem griechiſchen Arbeitshelden gleich, Sümpfe austrocknet und ſie zum Kulturland umwandelt, während der frühere Fauſt, der Stürmer und Dränger, der Adept des Erdgeiſtes, jene Kluft zwiſchen Idee und Erfahrung, zwiſchen Gedanken und Wirklichkeit, zwiſchen intelligibler und empiriſcher Welt, überſpringen zu können wähnte. Der „große Geiſt" hatte ihn einſt verſchmäht, die Geiſter Griechenlands haben den Neophyten empfangen und zum Tatenmenſchen geweiht. Er iſt, in der Vollendung ſeines Lebenswerkes begriffen, zur Apotheoſe, im chriſtlichen Sinne: zur Seligkeit, reif.

S. 324. In dem zitierten Aufſatz „Der Tänzerin Grab" ſpricht Goethe von einem „fixierten Moment, ſo daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und ſchon dadurch in einen überirdiſchen Zuſtand verſetzt werden", was mit Fauſts ſeligen Empfindungen in Parallele gebracht werden dürfte.

S. 324. Konrad Burdachs Ausführungen „Fauſt und Moſes" (Sitzungsberichte der Kgl. Preußiſchen Akademie der Wiſſenſchaften, Jahrgang 1912 S. 358 ff. S. 627 ff. und S. 736 ff.) vermag ich trotz der darin ausgebreiteten Beleſenheit nicht beizupflichten. Hiernach habe die überlieferte bibliſche und außerbibliſche Moſesſage nicht nur auf den Schluß der Fauſttragödie, und zwar — nach dem Zeugniſſe des Briefes Goethes vom 21. Juni 1781 an den Maler Müller (v. d. Hellen Bd. 2 S. 65 f.) — ſchon ſehr frühzeitig, eingewirkt, ſondern ſogar bereits in Vor-Weimariſcher Zeit den Aufbau des ganzen Dramas: die Beſchwörung des Erdgeiſts, den Spiegel in der Hexenküche, das Geſpräch über den „ſchaffenden Spiegel", den Monolog in Wald und Höhle, den Sonnen-

aufgang zu Beginn des zweiten Teiles ebenso beeinflußt, wie Goethes Studie über den historischen Moses 1797 die Wiederaufnahme der Faustdichtung. Diese Auffassung mit ihrer vielgelehrten Begründung, die überall Lektüre (Herders usw.) und Anlehnung an frühere Vorbilder und Motive wittert, scheint mir der eigenen Intuition und originalen Schöpferkraft Goethes zu wenig zuzutrauen.

S. 327. Die Belege zu den Zitaten, die das Gespräch mit Eckermann und Boisserée betreffen, s. bei Pniower Nr. 521 S. 186 und Nr. 309 S. 110. Vgl. auch Bd. I dieses Werkes S. 286.

S. 328. Über Fausts „Wette" vor dem Forum der Jurisprudenz s. meinen Aufsatz „Fausts Pakt mit Mephistopheles in juristischer Beleuchtung" in dem Sammelbuche „Zu Goethes Leben und Werken", Berlin, E. Felber, 1909, S. 14—27. — In Betreff der „Prüfung" des Faust s. Bd. I dieses Werkes S. 284.

S. 328. Bezüglich der „immer höheren und reineren Tätigkeit" Fausts s. Pniower Nr. 521 S. 187 und Nr. 876 S. 265.

S. 331. Über Goethes Unsterblichkeitslehre s. die Zeugnisse in Bd. 14 der Jubiläumsausg. S. 293 (Erich Schmidt), denen ich noch die Schlußworte von Goethes Gedächtnisrede auf die Herzogin Anna Amalia, Hempel Bd. 27 Abt. 2 S. 40 hinzufüge. Vgl. auch das große Gespräch Goethes mit J. D. Falk vom 25. Januar 1813 (Fl. v. Biedermann II S. 169 ff.).

S. 333. Der Sehnsucht des früheren Faust nach höheren Regionen entspricht Goethes Wort im 9. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 21 S. 158/59): „Unsere Wünsche sind Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen."

S. 334. Zu dem früheren Plane Goethes, das Jüngste Gericht darzustellen, s. oben im Texte S. 27 ff.

S. 335. Über die Theorien vom Sitz der Seele, auf die Goethe hier anspielt, vgl. v. Loeper a. a. O. S. 298. Kant hat, wie man weiß, die rationale Psychologie vernichtet, und diese Zeit des Kritizismus — seine eigene — hat Goethe im Auge, wenn er den Mephistopheles klagen läßt über die Mittel, dem Teufel die Seelen zu entziehen. Zu dieser Situation vgl. das Gedicht „Anklage" im 2. Buche des Westöstl. Divans (Hempel Bd. 4 S. 31): „Wißt Ihr denn, auf wen die Teufel lauern In der Wüste, zwischen Fels und Mauern? Und, wie sie den Augenblick erpassen, Nach der Hölle sie entführend fassen?"

S. 337. Zu dem von Goethe in typischer Weise gebrauchten Wort „flügelmännisch" s. Erich Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14 S. 397 und Boucke a. a. O. S. 198 u. 321. — Über das Bildliche der Höllenszene vgl. Erich Schmidt a. a. O. S. 398.

S. 339. In Betreff des sprachlichen Elementes des Triumphgesanges der Himmlischen Heerschar s. oben im Text S. 89.

S. 340. Bezüglich der Vorbilder für die rosenstreuenden Engel s. oben im Text S. 94, sowie Erich Schmidt S. 399 und Witkowski II S. 375.

S. 341. Über Goethes Symbolik, die das Purpur und Grün den Ausgeburten der Elohim zuweist, s. „Entwurf einer Farbenlehre", didaktischer Teil, Hempel Bd. 35 S. 314. — Betreffs der „Püstriche" s. „Goethe und Pustkuchen": „Pusterich, ein Götzenbild, Gräßlich anzuschauen" usw., Hempel Bd. 3 S. 307 und Zahme Xenien: „Pustrichs-Geister", Hempel Bd. 2 S. 389.

S. 343. In Betreff der Wendehälse, womit Goethe das faszinierte Volk in Malcesine verglich, s. „Italienische Reise", Hempel Bd. 24 S. 27.

S. 344. Mephistopheles als Gegner der nackten Antike s. Vers 7080 ff. (Am obern Peneios) und oben im Text S. 170.

S. 345. Über die ursprünglich geplante Fortsetzung des Engelschors s. Erich Schmidt a. a. O. S. 401 („Liebe die gnädige . . . Gnade die liebende . . "). „Fluch-Dämonen": s. das Zahme Xenion: „Über Moses Leichnam stritten" usw., Hempel Bd. 2 S. 389. Im Gedankenzusammenhange damit vgl. auch das Xenion: „Die Engel stritten für uns Gerechte" ꝛc., Hempel Bd. 3 S. 284; ferner zu dem Motiv Goethes Brief an den Maler Müller vom 21. Juni 1781, Witkowski II S. 373 u. 374.

S. 347. Goethes Erklärung gegenüber Eckermann s. Pniower Nr. 876 S. 265. — Über die Prisaner Fresken s. Storck a. a. O. S. 110 ff. und oben im Text S. 93. — Bezüglich der Analogie mit Dante s. Voßler a. a. O. II, 2 S. 1170. Über Goethes wiederholte Dante-Lektüre in den Jahren 1826/27 s. oben im Text S. 62. Natürlich konnte ihm nur der Katholizismus mit seiner „Fülle und Konsequenz", die er ihm im 7. Buche seiner Lebensbeschreibung nachrühmt, mit seinem reichen Himmel und Heiligenchor hier zum Vorbild dienen. Im Jahrgang 1915 XXXV. Band 8. Heft I. Abteilung der Neuen Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur und für Pädagogik S. 540—44 hat Karl Löwer in seinem Aufsatz „Zur Schlußszene des Faust" die Frage aufgeworfen (und bejaht), ob diese Szene ein Purgatorio darstelle. In meiner „Erwiderung" im gleichen Jahrgang 9. Heft S. 606 ff. habe ich mit ausführlicher Begründung dargetan, daß es sich in Goethes Sinne nur um ein Paradiso handeln könne.

S. 348. Über den „ideellen Montserrat" s. Hempel Bd. 2 S. 134 ff. und v. Loeper a. a. O. II S. 308; bezüglich des Parnasses als Montserrat Goethes Aufsatz „Antik und Modern", Hempel Bd. 28 S. 329.

S. 349. Zu dem friedlichen Bilde ist auch zu vergleichen Albrecht Dürers Stich „Hieronymus im Gehäus" und Goethes „Novelle": „Löwen sollen Lämmer werden, Und die Woge schwankt zurück"; zum Preislied des Pater profundus vgl. auch noch Maxime Nr. 571, Hempel Bd. 19 S. 121: „Sollten wir im Blitz, Donner und Sturm nicht die Nähe einer übergewaltigen Macht, im Blüthenduft und lauen Luftsäuseln nicht ein liebevoll sich annäherndes Wesen empfinden dürfen?"

S. 350. Die Zeugnisse in Betreff Swedenborgs Arcana coelestia bei Witkowski II S. 378/79. Goethe hat die „Swedenborgischen Geister, die sich

manchmal die Erlaubnis ausbaten, in die Sinneswerkzeuge ihres Meisters hineinzusteigen und durch deren Vermittelung die Welt zu sehen", in dem Brief an Fr. A. Wolf vom 28. November 1806 (v. d. Hellen Bd. 4 S. 282) und in ähnlicher Weise in dem Schreiben an seine Mutter vom 3. Oktober 1785 erwähnt. (Frau Rat, Gesammelte Briefe, herausg. von L. Geiger, Leipzig, Anhang S. 556.)

S. **351**. Entfernt erinnert schon der Schluß der Goetheschen Dithyrambe „Deutscher Parnaß" an den Erlösungsgesang der Engel (Hempel Bd. 1 S. 107):

Wenn sich der Verirrte findet
Freuen alle Götter sich.
Schneller noch als Lethes Fluten
Um der Toten stilles Haus
Löscht der Liebe Kelch den Guten
Jedes Fehls Erinn'rung aus.
Alles eilet Euch entgegen
Und Ihr kommt verklärt heran ...

S. **352**. Die vor den Engeln herschwebenden Wölkchen beginnen jene Ahnung eines „höchsten Guts", wie sie (am Anfang des vierten Aktes) der von Helenas majestätischem Symbole zum rührenden Sinnbild seiner ersten Liebe aufschauende Faust im Hochgebirge einst empfunden hat, zu verwirklichen. Sie entsprechen den „leichten Silberhimmelswolken" der „Geheimnisse", die das schroffe Holz des Kreuzes in die Lüfte tragen. (Siehe oben im Text S. 256 u. 341.) So folgerichtig entwickelte Goethe seine tiefdurchdachte Wolkensymbolik.

S. **353**. Für „Doctor" Marianus hatte Goethe ursprünglich auch Pater geschrieben; es ist nicht wie bei den anderen Büßern ein historischer, sondern ein vom Dichter mit Bezug auf den spätmittelalterlichen Marienkultus frei gewählter Name. Im 14. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 22 S. 157) spricht Goethe von Jacopo Sannazaro als einem solchen Verehrer der Mutter Gottes, der ihr Leben und Talente gewidmet habe. — „Glauben" und „Schauen" ist ein von Goethe besonders in „Dichtung und Wahrheit" öfters erwähnter Gegensatz, eine auch von seiner Mutter gerne gebrauchte biblische Vorstellung.

S. **355**. Zur Mulier Samaritana vgl. das „geistliche dialogisirte Lied", ein Zwiegespräch zwischen Jesus und der Samariterin, das Goethe in der „Italienischen Reise" als Beispiel des „Volksgesanges" im Wortlaut mitteilt und erläutert.

S. **356**. „Sonst Gretchen genannt" — Goethe trug den ergreifenden Zusatz eigenhändig in der Haupthandschrift nach.

S. **357**. Zur Belehrung im Himmel vgl. auch Swedenborgs Anschauung, wonach beim Übergang in die höheren Himmelskreise eine Instruktion über die Güter der Liebe und des wahren Glaubens erfolgen muß. Siehe Witkowski II S. 381. — Überhaupt ist der letzte Gesang des Paradiso Dantes in Bezug auf

die Erſcheinungen des hl. Bernhard, der Beatrice und Maria mit dem Doctor Marianus, Gretchen und der Himmelskönigin zu vergleichen.

S. 358. Feinſinnig erklärt K. Löwer a. a. O. S. 543 die Aufforderung des Doctor Marianus an die „reuig Zarten", ſich im Aufſchauen zum „Retterblick" der ewigen Liebe „dankend umzuarten", als die Übereinſtimmung der Metamorphoſenlehre Goethes mit der chriſtlichen Vorſtellung des Römerbriefes c. 12 (μεταμορφοῦσθε), worin die Pflicht ſittlicher Umwandlung mit dem Dank für die Barmherzigkeit Gottes motiviert iſt. — Mit der Glorie am Schluß der Fauſt-Tragödie iſt durchweg das „Buch des Paradieſes", das zwölfte des „Weſt-Öſtlichen Divan", zu vergleichen, worin faſt jeder Zug einem ähnlichen in der Apotheoſe des dramatiſchen Helden entſpricht: Suleika und Gretchen neben der „Allgebenedeiten" (Gedicht 3a), der Einlaß des Kämpfers mit ſeinen Lebens- und Liebeswunden durch die Geliebte (4), die Huri, die „einmal Suleika geheißen" (6) — „Büßerin, ſonſt Gretchen genannt". Ferner möchte man das Wort der Huri an den Dichter (7):

Haſt in dem Weltall nicht verzagt,
An Gottes Tiefen Dich gewagt,
Nun ſei der Liebſten auch gewärtig!

als eine Grundidee des „Fauſt", die Erlöſung des tapferen Gottſuchers und Wahrheitsforſchers durch die himmliſche Liebe, anſprechen. In Gedicht 9 iſt die Anſchauung

Daß der Menſch, mit ſich zufrieden,
Gern ſein Ich gerettet ſähe

nur eine andere Formel für Fauſts letzten Gedanken und Wunſch, ebendaſelbſt: „Bis im Anſchau'n ew'ger Liebe — Wir verſchweben, wir verſchwinden" eine Umſchreibung der Myſtik der Schlußſzene, wie auch Gabriel (11) den Erlöſungsbedürftigen durch „Felſenklüfte", gleich den Schluchten der Anachoreten, in das Paradies zu den „Heroen aller Zeiten" (in die „Gefilde hoher Ahnen") führt. Auch die anderen Bücher des „Weſt-Öſtlichen Divan" zeigen Züge der Verwandtſchaft mit der Glorie im „Fauſt", ſo das „Buch Hafis" II, 4 (Hempel Bd. 4 S. 34):

Und ſo kann der alte Dichter hoffen,
Daß die Huris ihn im Paradieſe
Als verklärten Jüngling wohl empfangen,

und das „Buch der Betrachtungen" IV, 9 (a. a. O. S. 63):

Wer von reiner Lieb' entbrannt,
Wird vom lieben Gott erkannt. —

Mit der Himmelfahrt des wiedergeborenen Fauſt an der Seite Gretchens iſt auch zu vergleichen der Schluß des „Schema der Fortſetzung" zur „Pandora": „Verjüngung des Epimetheus. Pandora mit ihm emporgehoben" (Hempel Bd. 10 S. 384).

S. 359. Was der myſtiſche Chor, an deſſen Geſang ſich auch die Patres und der marianiſche Doktor als Stimmführer beteiligen — v. Loeper, Hempel

Bd. 13 S. 244 weist auf das Vorbild des Oratoriums und älteren geistlichen Schauspiels hin —, als das über alles irdische und zeitliche Scheinwesen Hinwegheb ende und Hinanziehende, als das dem Vergänglichen und Unwirklichen entgegengesetzte Ewige und wahrhaft Seiende preist: Das „Ewig-Weibliche", ist die Verkörperung der Liebe, der himmlischen und göttlichen, die, gleichbedeutend mit dem Eros der pantheistisch angehauchten Klassischen Walpurgisnacht, hier einen monotheistisch-persönlichen Charakter annimmt. Es ist die „allmächtige Liebe, die alles bildet, alles hegt" des Pater profundus, die in der Marienverehrung des christlichen Glaubens gipfelt. Dieses kosmische Element kleidete sich für Goethe zeitlebens „in Jugend-, in Frauengestalt" (Pandora). Es trat ihm in allen weiblichen Erscheinungen, die er im Leben verehrte, als ein Ideales, Ewiges entgegen und fand seinen dichterischen Ausdruck in den Schöpfungen Gretchens, Nataliens, Iphigeniens, Ottiliens, der Pandora bis in die letzte Huldigung der „Marienbader Elegie" hinein, worin die zeitlich-irdische Liebe stets den Aufschwung zum Religiös-Verklärten nimmt („Wir heißen's fromm sein" ...). „Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe", ruft Goethe im „Divan", wie es in den Prosasprüchen von diesen beiden konstitutiven, die Welt in ihren gedanklichen und gemütlichen Beziehungen auferbauenden und erhaltenden Elementen lautet: „Etwas, was weit über Zeit und Raum hinausgeht, und ohne welches wir weder tun noch wirken könnten." So klingt das Faust-Mysterium, dessen Gedanken- und Gefühlswelt im tiefsten Grunde, auf seinen beiden höchsten Gipfeln um Gretchen und Helena als seinen Axen schwingt, folgerichtig und in unendlicher Bedeutsamkeit im Preislied des mystischen Chores, in der Verherrlichung des „Ewig-Weiblichen", der himmlischen und idealen Liebe aus. — Mit der Madonna verglich Goethe in einem Briefe vom 7. Oktober 1776 (Goethes Briefe an Frau von Stein, Frankfurt a. M. 1883, 2. Aufl., Bd. 1 S. 56) Charlotte von Stein; „tropfest Mäßigung dem heißen Blute" s. das Gedicht an sie (ebendort S. 30 ff.): „Warum gabst Du uns die tiefen Blicke" usw. — Ein „Liebewerk" s. das Gedicht „Vermächtnis" (Hempel Bd. 3 S. 192):

Und wie von Alters her im Stillen
Ein Liebewerk nach eignem Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf ...

Zum „Ewig-Weiblichen" vgl. auch noch Goethes Brief an Auguste v. Stolberg vom 14.—19. September 1775 (Morris V S. 304), worin er von der „heiligen Liebe" spricht, die „der Geist der Reinheit selber" sei und der sein Innerstes gewidmet bleibe, bis es „lauter werde, wie gesponnen Gold". Über Goethes „Idee von den Frauen" s. G. Simmel, Goethe, 7. Kapitel (Liebe) S. 193,94. — Über das „Vergängliche" als „Gleichnis" vgl. oben im Text S. 109 und die betreffende Anmerkung. „Bezüge sind das Leben", schreibt Goethe am 29. Januar 1830 an Zelter und in einem fragmentarischen Aufsatz über Joachim Jungius sagt er, daß „die ideelle Denkweise das Ewige im Vorübergehenden schauen läßt" (Jubiläums-

ausg. Bd. 39 S. XXXIII). Auch gehört in dieſen Gedankenkreis das Zahme Xenion (Hempel Bd. 2 S. 346):

Nichts vom Vergänglichen,
Wie's auch geſchah!
Uns zu verewigen
Sind wir ja da.

S. 360. Zu Goethes Märtyrer- und Bekennertum vgl. nicht nur die Worte des Fauſt gegenüber Wagner (Vers 590—93): „Die wenigen, die was davon erkannt ... Hat man von je gekreuzigt und verbrannt", ſondern auch das Gedicht „Die Kränze" (Hempel Bd. 2 S. 12):

Wo ein Held und Heiliger ſtarb, wo ein Dichter geſungen,
Uns im Leben und Tod ein Beiſpiel trefflichen Mutes,
Hohen Menſchenwertes zu hinterlaſſen, da knieen
Billig alle Völker in Andachtswonne, verehren
Dorn und Lorbeerkranz und was ihn geſchmückt und gepeinigt.

Ferner: „Torquato Taſſo" III, 4, wo Leonore ſpricht:

Der Lorbeerkranz iſt, wo er dir erſcheint,
Ein Zeichen mehr des Leidens als des Glücks

und Goethes großes Literaturgeſpräch mit Eckermann vom 10. März 1830 (Fl. v. Biedermann IV S. 235) mit dem bitteren Ausruf des Dichters: „Ein deutſcher Schriftſteller — ein deutſcher Märtyrer!"

Anhang

Über die metrische Gestaltung der Chorlieder im Helena-Akte

Von Prof. Dr. Franz Boll (Heidelberg)

Da mir der kundige Herr Verfasser bemerkt, daß es an einer Arbeit über die Metrik der Chorpartien in der Helena fehle, so entspreche ich gern seinem Wunsche, über die metrische Gestaltung der Chorlieder antikisierender Form einige Bemerkungen zu geben, die freilich nur eine flüchtige Skizze sein können: eine genauere Untersuchung, die ein lieber, zu früh verstorbener Schüler von mir, Karl Eduard Leonhard, auf Traumanns Anregung begonnen hatte, müßte nicht nur die „Pandora" und anderes zum Vergleich heranziehen, sondern den antiken Vorlagen im einzelnen und Goethes Auffassung der griechischen Metrik, wie ihren Quellen in der gleichzeitigen philologischen Literatur nachgehen.

Die metrischen Formen, die Goethe in den Chorliedern der Helena gebraucht, lehnen sich, soweit sie nicht gereimt sind, durchaus an antike Formen an; aber Dochmien, Joniker und andere im Deutschen unnachahmliche Gebilde hat er vermieden. Die starke Wirkung der Dochmien erreicht Goethe häufig durch ein ähnliches Zusammenstoßen zweier Hebungssilben, z. B. durch Zusammentreffen von Kretikus und Choriambus, wo starke Erregung oder scharfe Gegensätze bezeichnet werden sollen (z. B.: War es nicht heiterer Tag = Tönen fern heiseren Ton: – ⏑ – | – ⏑ ⏑ –). Das dominierende Maß, das am häufigsten wiederkehrt und zugleich eine Art Normalumfang für die Verse angibt, der selten überschritten, aber öfter zu Halbversen vermindert wird, ist der Glykoneus (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – und ähnlich) mit seiner katalektischen Form, dem Pherekrateus (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑), der auch von den antiken Szenikern, vor allem von Sophokles und Euripides, so oft verwendet wird. Dieses Vorwalten des Glykoneus eignet erst der endgiltigen Fassung der Helena, nicht der von 1800: aus der früheren Form des Liedes „Vieles erlebt ich", in der Glykoneen und Pherekrateen noch spärlich sind, läßt sich die Umbildung im einzelnen beobachten. Die vielgestaltige Form dieses antiken Verses hat Goethe zwar nicht in den Versanfängen nachgebildet, die bei ihm immer absteigenden Rhythmus haben, aber er hat in Zahl und Stellung der Daktylen und Trochäen im Vers beliebig gewechselt, ohne den beabsichtigten antikisierenden Eindruck des Rhythmus zu verwischen. Durchaus Glykoneen sind gebraucht in dem Strophenpaar „Wer

die Schönste für sich begehrt" und in der ebenfalls zweistrophigen Erzählung von dem antiken Prototyp zu Euphorions wunderbarer Entwickelung, der Jugend des Hermes, deren antike dramatische Darstellung in den „Spürhunden" des Sophokles uns der Boden Ägyptens soeben wieder geschenkt hat (bei Sophokles hat, wie natürlich, der Schauspieler — die Nymphe Kyllene —, nicht der Chor die Erzählung zu geben, daher Trimeter und Tetrameter das gegebene Versmaß waren). — Glykoneen und Pherekrateen sind auch sonst in der Helena sehr häufig, namentlich die ersteren als Abschluß der Strophen beliebt. Anapäste sind selten, einige finden sich bezeichnenderweise in dem Lied, das unmittelbar der anapästischen Parodos folgt: ähnlich präludiert der trochäische Gang in dem Liede „O wie gern" und besonders in dessen Schlußstrophe den folgenden trochäischen Tetrametern. Trochäen und Daktylen sind sehr häufig: vierhebige und kleinere gemischte Gebilde kommen vor, auch rein trochäische wie die katalektischen Vierheber (– ∪ – ∪ – ∪ –), die Goethe sogar in der Responsion unmittelbar den Glykoneen gleichsetzt, die Ithyphalliker (– ∪ – ∪ – ⏑, z. B. „Lippen, was entbaucht wohl", ein Vers, der wohl schwerlich — nach dem Vorbild von Wilamowitz' Auffassung der Ithyphalliker in der Pandora — als ein trochäischer Dreihebungsvers aufzufassen ist), und ebenso rein daktylische. Die katalektische Form des trochäischen Metrums, der Kretikus (– ∪ –) ist mehrfach mit mächtiger Wirkung verwendet (Als er fiel = Mauerwärts). Choriamben (– ∪ ∪ –) verbinden sich mit Daktylen und Trochäen oder stehen allein, wirksam besonders in dem Liede „Aber die Schönsten" (Stufen zum Thron usf.), das doch wieder glykoneisch schließt, wie die uns erst neuerdings klar gewordene antike Weise Choriamben und Glykoneen respondieren läßt. Der Adonius (– ∪ ∪ – ∪) ist nicht sehr häufig; recht selten die Jamben, die Goethe wohl eben zum Unterschied von dem jambischen Dialogverse vermied: mit verhältnismäßig ganz wenigen Ausnahmen beginnen alle Verse außer den Anapästen mit der Hebung, sind also fallend, und ihr Ethos wird dadurch in sehr fühlbarer Weise mitbestimmt.

Der Bau der einzelnen Lieder ist fast durchweg strophisch; schon die anapästische Parodos hat zwei gleichgebaute Strophen, welche zwei Dialogpartien der Helena abschließen, in der Art der sogenannten „epirrhematischen" Komposition nach dem von Th. Zielinski eingeführten Kunstausdruck für einen Aufbau, wo Dialogpartie, Strophe, zweite Dialogpartie, Gegenstrophe sich folgen: das ist für die Aristophanische Komödie charakteristisch, aber auch der antiken Tragödie nicht ganz fremd. Das erste Stasimon, wenn man die Lieder so nennen will („Werfet, ihr Schwestern"), hat Strophe, Gegenstrophe, Epode; das zweite („Vieles erlebt ich") hat Strophe, Gegenstrophe, zweite Strophe, zweite Gegenstrophe, Epode, und nochmal zwei Strophenpaare ohne Epode; das dritte („Schweige") Strophe und Gegenstrophe, aber von zwei freien Gliedern umrahmt, ganz ebenso das vierte („O wie gern"); das fünfte („Wer verdächt' es")

und das sechste („Wer die Schönste") wieder Strophe, Gegenstrophe, Epode; das siebente („Nennst du ein Wunder") zwei Strophenpaare ohne Epode. Die ältere Fassung des Liedes „Vieles erlebt ich" zeigt von der dritten Strophe an deutlich, daß strophische Entsprechung ursprünglich nicht in gleichem Umfang angestrebt wurde wie jetzt. Unstrophisch gebaut sind nur das kleine in die Exposition eingelegte Lied zwischen Parodos und erstem Stasimon („Was geschehen werde"), dann das Lied zur Aufrichtung des Thrones, das in Marschanapästen anhebt und der Handlung sich anschmiegend lyrisch ausläuft, und die Verse der Exodos („Königinnen freilich" und „Zurückgegeben"), in denen der Chor, der vorher den gereimten Versen sich angeschlossen hatte, nun „des Geklimpers viel-verworrner Töne Rausch" von sich wirft und über den tragischen Trimeter wieder zu den antiken lyrischen Maßen und zu den „weiten Falten" der abschließenden prachtvollen trochäischen Tetrameter sich zurückfindet, in den Trochäen des lyrischen Maßes auch hier wieder deutlich den Tetrametern präludierend.

Die Responsion zwischen den Strophen ist im großen und ganzen festgehalten, wie in der antiken Dichtung; doch deckt sich — in ähnlicher Freiheit, wie wir sie erst seit dem Fund des Bakchylides auch für die griechische Lyrik genauer kennen — nicht immer Silbe für Silbe, selbst der trochäische katalektische Dimeter (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –) gilt ein paarmal in der Responsion als Äquivalent für den Glykoneus (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – und ähnlich). Einmal responsionieren sogar Glykoneus und Pherekrateus („Sich verbreitend von hier und dort" = „Schreitend Wundergestalten"): Goethe hat also in beiden, wenigstens hier, vier Hebungen empfunden; übrigens gehörte das abschließende „Wundergestalten" schon der ersten Fassung des Liedes an. Die freieste Entsprechung ist sonst wohl „Vielleicht schwarzborstiger Faunen" = „Ja Gefangene wie schon öfter" (⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ⏑ ˊ ⏑̆ = ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑̆). Man fühlt auch an solchen Versen, daß die Art des Goetheschen Glykoneus, mit dem freien Wechsel vierzeitiger und dreizeitiger Füße, also der Daktylen und der Trochäen oder Jamben, in dem metrischen Bau von Goethes Versen auch über die eigentlich glykoneischen Partien hinaus dominiert.

Gesteigert wird die Wirkung der Responsion, wie es für die antike Chorlyrik ebenfalls erst neuerdings stärker hervorgehoben wurde, durch die Gleichheit des Vokalklangs an gleichen Versstellen, wie etwa: „Tiefauflauerndes Ungetüm" = „Mildaufschimmerndes Hoffnungslicht". Sogar innerhalb des Verses spürt man solche Wirkungen, wenn die zweite und vierte Hebung des düsteren Verses „Wann? wie? wo nur brichts hervor" ein o und die des in der Gegenstrophe entsprechenden hoffnungsfreudigen „Mit dem Glanz der Gegenwart" an den zwei entsprechenden Stellen ein a zeigen. — Innerhalb der Strophen sind Zwei- oder Dreiteilung durch Rhythmus und Sinnabschnitt öfter scharf markiert. Besonders schöne Wirkungen sind, wieder

in antiker Art, häufig durch rhythmische Gleichheit zweier aufeinanderfolgender Verse hervorgebracht, wie etwa

Schleicher listig entschmeicheln sie ihm
Räuber kühnlich entreißen sie ihm,

wobei wiederum die Gleichheit des Vokalklanges verstärkend hinzukommt. Die ganze Strophe und Gegenstrophe ist in diesem Lied („Wer die Schönste für sich begehrt") deutlich dreiteilig, und zwar so, daß Vers 1—3 = 4—6 sind (jedesmal Pherekrateus zwischen zwei verschieden gebauten Glykoneen), dann folgen diesen zwei „Stollen" als „Abgesang" drei Glykoneen (Vers 7—9), von denen die zwei ersten, wie gezeigt, genau parallel sind und der dritte den Abschluß macht. So wiederholt sich der dreiteilige Bau von Strophe, Gegenstrophe und Epode im Kleineren innerhalb der Strophe und noch einmal im Kleinsten innerhalb der drei Verse des „Abgesanges" der Strophe. Auch das folgt antikem Vorbild, das aber erst in neuester Zeit als eines der Grundprinzipien des antiken Strophenbaues angesprochen worden ist: O. Schröder hätte also in seinem Überblick über die Erkenntnis der Binnenresponsion (in seinen „Vorarbeiten zur griechischen Versgeschichte", 1908) insoweit auch Goethes Namen einreihen dürfen. — Auch in dem Strophenpaar „Wie? aber wie?" = „Doch, aber doch" ist die Dreiteiligkeit schon durch die Interpunktion deutlich hervorgehoben. Zweiteiligkeit, und zwar mit Gleichzahl der Verse, aber ohne Gleichzahl der Hebungen, ist offenbar in dem Strophenpaar „Denn der Bösartige" = „Nun denn" beabsichtigt; häufiger aber begegnet Zweiteiligkeit mit verschiedener Größe der beiden Glieder, wie in dem zweiten Strophenpaar des Liedes vom Hermesknaben („Diesen zierlich"): in Strophe wie Gegenstrophe sind hier die zwei Glieder von sechs und elf Zeilen wieder durch die starke Interpunktion deutlich geschieden.

Register

(Das Register erstreckt sich auf beide Bände. Die arabischen Ziffern ohne Beifügung einer römischen bedeuten die Seitenzahlen des ersten Bandes; die Verweisungen auf den zweiten Band sind durch eine römische II kenntlich gemacht. Die Namen der Verfasser der in den Anmerkungen zitierten Nachschlagewerke und Kommentare O. Pniower, H. G. Gräf, G. v. Loeper, Erich Schmidt, G. Witkowski sind im Register nicht mehr aufgeführt.)

Abälard 373.
Agrippa von Nettesheim 11, 19, 38.
Aischylus II 210, 221.
Albertus Magnus 11, 16.
Alchimisten 222, 251, 445.
Alexander der Große 16; II 21 ff., 363.
Alexander VI., Papst 11.
Ampère, J. J. II 60.
André, Johann 434.
Anhalt, Gräfin von 16.
Ariost II 75 f.
Aristeas II 380.
Aristophanes 175; II 343, 347.
Aristoteles 7; II 42, 56, 162.
Arndt, E. M. 176.
Arnim, Achim von 23, 455.
Augsburg II 15, 18, 110.
Aurea Catena Homeri 36.

Baco, Roger 11; II 116.
Bahrdt, K. F. 50.
Barthélémy II 40.
Bayle II 157.
Beaulieu, Henriette, Freifrau von II 247, 388.
Beaumarchais 66.
Becker, Albert 429.
Beelzebub 27.
Begardi, Philipp 9.
Behrisch 35, 55, 75, 297, 303, 432.
Bekker, Balthasar 163, 201, 256.
Biedermann, Flod. v. II 391, 394, 399, 404.
Bielschowsky, A. 438, 452; II 382.
Blankenburg, von 27, 28.
Blume, Robert 429.
Bodinus 405.
Böhme, Hofrat 297; II 361.
Böttiger, K. A. 96, 409, 435.
Boie, H. Chr. 67, 433, 434.
Boisserée, Sulpiz II 9, 30, 40, 42, 43, 62, 79, 91, 191, 293, 327, 362, 365, 382, 387.
Boll, Franz II 373, 381, 385, 405 ff.
Borghese, Villa 99.
Boucke, E. A. II 370, 380, 397.
Brandt, Hermann 450.
Brentano, Clemens 455.
Breughel 117, 175.
Brion, Friederike 43, 53, 68, 87, 328, 362 f., 452; II 257.
Brühl, Graf 181.
Bruno, Giordano 232; II 116.
Bruns, Ivo II 385.
Buchholtz, H. II 83.
Büchner, Wilh. II 362, 374.
Buff, Charlotte 56, 132, 151; II 365.
Burkhardt, C. A. H. II 363, 369.
Bürger, J. G. 59, 419, 434.
Büttner 171, 173.
Burdach, Konrad II 398.
Byron, Lord II 38, 42, 61, 73, 104, 132, 241 ff., 386, 387, 388.

Calderon II 387.
Camerarius, Joachim 9.
Camerarius, Philipp 9.
Campe, Joach. Heinr. 455.
Cardanus II 157, 378.
Carracci, Annibale 436; II 194.

Cecco von Aſcoli II 276, 392.
Cellini 148, 440.
Celtis 12.
Cervantes (Don Quixote) 342.
Charpentier 164.
Chriſtlich Meynender 21, 34, 221, 333, 429.
Cimarosa 189.
Claar, Emil II 83.
Clavicula Salomonis 264, 447.
Clemens Romanus 10, 11.
Collin, J. 443; II 369, 371.
Corneille, Pierre 35.
Cornelius, P. 178.
Correggio II 159, 174.
Cotta, Joh. Friedr. von 148, 155, 170, 173; II 9, 12, 63, 74.
Couſin, Victor 185.
Crato von Craffthein 10.
Creizenach, Wilh. 448.
Crepusculum matutinum 19.
Creuzer, Friedr. II 192, 387.
Criſpin 24, 189.
Cumae II 93, 321.
Cuvier II 74.
Cyprian von Antiochia 11; II 387.

Dalberg, von (Gita Govinda) 172.
Daniele da Volterra II 92.
Dante 1 ff., 102, 205, 317, 374, 428; II 59, 62, 89, 97, 100, 105, 107, 338, 340, 343, 347, 366, 401.
Darbes, Bildhauer 97.
Dechent, H. 445.
Delacroix, E., Maler 177, 419, 455; II 367.
Descartes II 116, 157.
Devrient, O. II 83.
Dieterich, Albrecht II 385.
Diſputationen 15, 275.
D'Orville, J. G. 433.
Düntzer, Heinrich II 369.
Dürer, Albrecht II 385, 400.
Durand, Schauſpieler 182, 184.

Eberwein, T. M., Muſiker 182, 184; II 366.
Eckermann, Joh. Peter 39, 68, 97, 137, 181, 186, 199, 213; II 9, 11, 26, 31, 37 ff., 45, 58, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 84, 94, 104, 126, 132, 151, 152, 158, 242, 244, 296, 327, 347.
Ehrenberg, Chr. G. II 384.
Einſiedel, F. H. von 95, 435.
Empedokles II 201.
Encheiresis naturae 299, 449.
Engel, J. J. 27.
Entelechie II 101, 156, 162, 198, 332, 345.
Entenfuß (Abt) 8.
Erasmus 12.
Erfurt 8 f., 18 ff.
Eſchenburg, J. J. 102.
Eſte, Kardinal von II 75.
Eulenſpiegel 21.
Euripides II 205, 207, 361, 383, 385.
Eyck, Hans van II 91.

Falcke, E. F. H. 134.
Falk, Joh. Dan. II 18, 19, 362, 364.
Falkonet, Bildhauer 216.
Farneſe, Palazzo 436.
Fauſt:
„Abkündigung und Abſchied" 160 f., 186, 188, 190, 441; II 10.
Achilles II 24, 45, 165, 180, 184, 214.
Ahab, König von Samaria II 301.
Alceſte II 45, 53.
Allegorie II 97 ff., 125 ff., 273.
Am Brunnen 83, 383 ff.
Ameiſen II 168, 170, 172, 185.
Anaxagoras II 51, 74, 187, 188 ff.
Arimaſpen II 170, 380.
Auerbachs Keller 35, 65, 66, 70, 77 ff., 80, 94, 108, 109, 305 ff., 430; II 65, 119.
Baccalaureus 304; II 66, 152 ff., 336, 377.

Faust:
Bänkelsang 22, 429.
Blankvers 92, 103, 127; II 275.
Blutsverschreibung (Paktszene) 101, 104, 270 ff., 279 ff.
Bühnenbearbeitung und Aufführung 181 ff.; II 65, 83.
Chiron II 52, 56, 72, 172, 174 ff., 204, 265, 269, 300, 381.
Chorus mysticus 3; II 358 ff.
Dämonisches 73; II 312, 397.
Daktyle II 185, 383.
Disputationsaktus 151 f., 153 ff., 166 ff., 272, 286, 441.
Doktor Marianus II 353 f., 358, 401, 402.
Domszene 101, 116, 396 ff., 454.
Eilebeute II 278, 283 f.
Empuse II 49, 186.
Entstehungsgeschichte 30 ff.; II 1 ff.
Envo II 41, 44, 51, 56, 383.
Epilog des Mephistopheles 150, 153; II 28, 61, 229, 252, 330, 334, 347, 366, 386, 389.
Erdgeist 27, 41, 51, 55, 64, 74, 104, 106, 120, 223 ff.
Erichtho II 44, 49, 166 ff., 206, 380.
Erichthonius II 44, 49, 55, 365.
Euphorion II 25, 61, 95, 97, 126, 234 ff.
Eurydice II 45, 53, 180.
Fragment, das 95 ff., II 8.
Frau Marthe 82 f., 94, 339 ff., 351 ff., 395.
Freie Rhythmen 92, 126.
Galatea II 97, 169, 194, 199 ff.
Geist, Böser 396 f., 454.
Gorgo II 53, 59.
Grablegung II 27, 94, 333 ff.
Graien, die II 211, 395.
Graue Weiber II 307 f., 395.
Greife, die II 49, 71, 170, 172, 185.
Gretchentragödie 55 ff., 66 f., 70 ff., 80 ff., 94, 111, 115, 119, 324 ff., 453; II 3, 94, 116, 137, 149, 177, 256, 310, 329, 354, 356.
Faust:
Große Lücke 101, 133, 148, 159, 234.
Habebald II 18, 273, 278, 283, 298 ff., 306, 337.
Haltefest II 18, 273, 278, 298 ff., 306, 337.
Hekate II 188, 189.
Helena 114, 161 ff., 320, 450; II 8 f., 10 ff., 24 ff., 45 ff., 136 ff., 146 ff., 159, 169, 176 ff., 203 ff.
Herakles II 58, 176, 265.
Hexenküche 99, 109, 111 ff., 127, 315 ff., 435, 436; II 138 f., 256.
Historischer Faust 6 ff., 128; II 267, 276.
Homunculus II 44, 55 f., 75, 97, 156 ff., 167, 181, 187 ff., 195 ff., 365.
Humanismus 12, 59, 105, 233, 288; II 2.
Isebel, Königin von Samaria II 304.
Jüngstes Gericht 396 ff.; II 28 ff., 94, 334 ff., 399.
Justus, Fausts Sohn 17; II 25, 235.
Kabiren II 192 ff., 383.
Kerker 69, 84 ff., 420 ff.
Knabe Lenker II 63, 67, 93, 97, 122, 126 ff., 235.
Knittelvers 92, 103, 109, 190, 234; II 275.
Kraniche II 51, 185.
Kundschafter II 275.
Lamien II 52, 173, 185 f., 231.
Landstraße 66, 79 f., 101, 111, 419, 434.
Lehenstaat in Morea II 40, 222, 226 f.
Lemuren II 27, 40, 93, 321 ff., 335, 398.
Lynceus 246; II 176, 220 ff., 297 f., 304 f., 395.
Magna peccatrix II 355.
Manto II 24, 45, 52 f., 58 f., 165, 169, 178 ff., 203, 330, 381.
Maria Aegyptiaca II 355.

Fauſt:
Marſen II 384.
Mater dolorosa 387 ff.; II 354, 356.
Mater gloriosa 389; II 354 ff.
Menelaus II 26, 45, 54, 57, 195, 207, 215 ff., 226.
Mephiſtopheles (Einführung des) 101, 135, 151, 265 ff.; (als Narr und Prolog) 190 f.; (Name) 14, 19, 21, 23, 203, 429; (Phorkyas) II 211 ff., 226 ff., 247 ff.
Mütter, die 427; II 24, 68 ff., 103, 137 ff., 145, 172, 178, 191, 232, 310, 330.
Mulier Samaritana II 355, 401.
Myſterium 2, 89, 213, 220, 242, 435; II 84, 333.
Naboth II 304.
Nacht. Offen Feld 84, 418 ff.
Neptunismus und Vulkanismus II 131, 182 ff., 188 ff.
Nereiden II 192, 194.
Nereus II 193 f., 198 ff.
Nikodemus II 150 f., 232, 377.
Orpheus II 58, 176, 237.
Oſternacht 144 f., 241 f.; II 339.
Panthalis II 38, 205, 210 ff., 220, 249 ff.
Paralipomenon Nr. 1: 149 ff., 199, 440 f.; II 1, 28.
Paralogus II 77.
Paris II 16, 23, 47, 136, 145 ff., 193, 217.
Pater ecstaticus II 349.
Pater profundus II 349 f., 403.
Pater Seraphicus II 350 f., 354.
Perſephone II 165, 180, 206, 247, 249 ff.
Philemon und Baucis II 6, 9, 78, 293 ff.
Phorkyaden II 44, 169, 190 f., 383, 395.
Plan 46, 99 f., 102, 104, 108, 109, 117 ff., 132 f., 137, 159, 228, 235, 243, 316, 367 f., 405; II 8 f.
Fauſt:
Plutus II 63, 67, 127 ff., 276.
Poſeidon II 193.
Prolog im Himmel 29, 64, 133, 142, 199, 200 ff., 224, 236, 244, 268, 366, 442, 443; II 282.
Proſerpina II 24, 45, 53, 58 f., 95, 141, 180, 203, 206, 232, 330.
Proteus II 72, 194 ff.
Pſyllen II 198, 384.
Pudelmotiv 145, 155 f., 257 ff.
Puppenſpiele 25 f., 30, 39; II 10, 46, 142.
Pygmäen II 185.
Rabenpoſt II 281.
Raufebold II 18, 273, 278, 283, 298 ff., 306, 337.
Rettung des Fauſt 28 f., 73, 121, 137, 401, 432.
Ritterſchlag und Belehnung II 77 f., 284, 369.
Schüler (Student) 64 f., 75 ff., 92 f., 106, 108, 295 ff., 448 f.
Seismos II 99, 184, 259.
Selbſtmordmotiv 157 ff., 441.
Sirenen II 53, 172, 192, 194.
Sorge, Die 238 f., 274; II 308 ff., 396, 397.
Sphinge II 49, 71, 168, 171 f.
Stanzen 186, 190, 234.
Stoff 5 ff., 89.
Symbol 143, 195, 216; II 2, 97 ff., 359 f.
Telchinen II 197, 384.
Thales II 51, 74, 187 ff., 193 ff., 200, 259.
Tireſias II 45, 52, 178, 381.
Titanismus 37, 51, 105, 233, 243, 289, 300, 365; II 2, 398.
Tritonen II 192, 194.
Trüber Tag. Feld 66, 84, 96, 116, 149, 156, 258, 415 ff.; II 20.
Urfauſt 72, 74 ff., 365, 452.
Valentin 72, 84, 94, 116, 163, 179, 390 ff.

Faust:
Volksbuch, Ältestes 12 ff., 18, 30, 88 f., 270, 277, 291, 313, 429; II 99.
Volksschauspiele 23 ff., 30, 39, 198, 426.
Vor dem Tor 144, 163, 243 ff.
Vorspiel auf dem Theater 134 f., 139, 142, 171 ff., 188 ff., 199, 218, 426, 441; II 6.
Wagner 64 f., 74 f., 92, 228 ff., 246 ff., 445, 446; II 151, 154 ff., 162.
Wald und Höhle 116 ff., 127, 158, 363 ff., 417, 437; II 2, 110, 138, 182, 255, 258.
Walpurgisnacht (Klassische) II 42, 44 ff., 58, 71 ff., 93, 96, 97, 160 f., 164 ff., 206, 230, 259.
Walpurgisnacht (Romantische) 115, 145 ff., 163 ff., 201, 393, 400 ff. 441, 455; II 168, 190.
Walpurgisnachtstraum 165, 409 ff., 455; II 188.
Wette 207, 210, 285 ff.; II 3, 327 ff.
Wolkensymbolik II 257, 390, 401.
Zueignung 138 f., 186 ff., 199, 440.
Zwinger 83, 387 ff.; II 356.
Faustina 138.
Fichte, Joh. Gottlieb 413; II 152, 377.
Fischer, Emil 445.
Fischer, Kuno 292, 330, 350, 365, 428, 429, 434, 445, 448, 451, 452, 455; II 368.
Francisci, Erasmus 151, 163.
Frankfurt a. M., Kaiserkrönung II 18, 110, 285, 291, 362.
Franz I. von Frankreich 9.
Frederking, A. 410.
Friedrich der Große 447; II 20.
Frommann 173.

Galilei II 116.
Gast, Joh. 9.
Gebler, Staatsrat 27.
Geiger, Ludw. 433, 442; II 373, 377.
Gell, William II 40.
Gelnhausen 7.
Gemeinschaft der Heiligen 46.
Genast 184.
Gerhard, G. A. II 375.
Gesner, Conrad 10.
Gillot, Claude II 93.
Giorgione 450; II 92.
Giotto II 90.
Gita Govinda 172, 441.
Giulio Romano II 93.
Göchhausen, Luise von 71, 82, 96.
Göschel, C. F. II 37.
Göschen 97, 101, 127.
Goethe, August II 74 f., 199, 384.
Goethe, Christiane 128.
Goethe, Cornelia 435.
Goethe, Elisabeth 175, 440.
Goethe, Johann Kaspar 251.
Goethe, Johann Wolfgang:
Achilleis II 6, 10, 58, 72, 362.
Alexis und Dora II 5.
Benvenuto Cellini II 276 f.
Braut von Korinth II 387.
Bräutigam, der II 395.
Briefe aus der Schweiz 253, 445, 446.
Caesar 13.
Campagne in Frankreich II 102, 380, 392.
Christi Höllenfahrt II 28.
Clavigo 66, 72, 90, 390.
Claudine von Villa Bella 72, 87, 384.
Concerto dramatico 69.
Dämonisches 73; II 312, 317, 318, 331, 342, 397.
Danaiden, die II 5.
Deutscher Parnaß II 401.
Dichtung und Wahrheit 31, 68, 204, 216, 268, 300, 312, 373, 428, 435 449; II 11, 14, 39, 294, 374, 378, 393 399, 401.
Eckhart, der getreue II 395.
Egmont 72 f., 87, 355; II 312.
Eins und Alles 378, 448; II 367.

Goethe, Johann Wolfgang:
Elegien, Römiſche 438; II 5.
Elegie, Leipziger 432.
Elegie, Marienbader II 358, 359, 381.
Elpenor II 5, 378.
Ephemerides 38, 43, 48, 445.
Epimenides Erwachen, des II 392.
Epiſteln 189.
Erwin 48, 222, 431.
Ewiger Jude 61 ff., 66, 157, 232, 323, 432, 437; II 261, 390.
Farbenlehre 6, 258, 268; II 87, 116, 157, 341, 368, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 400.
Freuden, die (Gedicht) 446.
Ganymed II 5.
Geheimniſſe, die 138, 186, 443; II 319, 340, 348, 397, 401.
Geognoſie 181 ff.
Gott, der, und die Bajadere II 340.
Gott, Gemüt und Welt 447.
Götz von Berlichingen 32 f., 39, 44, 46, 48, 60, 65, 79, 90, 213 358, 416; II 283.
Grenzen der Menſchheit II 5.
Groß-Cophta 127, 436, 444.
Haideröslein 43, 59.
Hanswurſts Hochzeit 66, 78, 329, 443, 451.
Harzreiſe im Winter 124 ff., 157, 437.
Hermann und Dorothea 135, 243, 454; II 5, 201, 385.
Ilmenau 350 f., 451; II 108, 360, 391.
Iphigenie 103, 355, 437, 438, 454; II 5, 212, 395.
Italieniſche Reiſe 28, 34, 62, 99, 103, 129, 317, 323, 436, 437, 439, 447; II 4, 343, 376, 380, 400, 401.
Jagd, die (Novelle) 137.
Jery und Bätely 101.
Kleine Blumen, kleine Blätter 43, 195.
König in Thule 82, 335, 434.
Goethe, Johann Wolfgang:
Kosmogonie 37, 105, 263, 268; II 56, 74, 201, 352.
Kränze, die II 404.
Leiden des jungen Werthers 56 ff., 66, 68, 103, 157, 158, 159, 239, 253, 432, 451, 453; II 1, 202, 385.
Lila II 387.
Mahomet 32 f., 53, 430, 431.
Maskenzüge II 6, 31, 121 ff.
Mayfeſt 43.
Mitſchuldigen, die 35, 433.
Moral. politiſches Puppenſpiel 97.
Müllerin Verrat, der II 386.
Natur, die 443, 448.
Natürliche Tochter II 6, 361, 391, 392.
Neue Paris, der II 25.
Paläophron und Neoterpe II 6.
Pandora II 7, 77, 372, 392, 403.
Paria-Legende 446.
Pater Brey 50, 72, 351, 451.
Pauſias, der neue II 5.
Prometheus 29, 32 f., 51, 157, 226, 245, 431, 444; II 7, 202, 374, 385.
Prooemion 263.
Propyläen, die II 6, 348.
Proſerpina 179; II 5, 366, 376.
Rattenfänger, der 394.
Reiſe am Rhein, Main und Neckar 451.
Reiſe in die Schweiz II 372, 390.
Römiſcher Karneval 403; II 93, 122, 123.
Sänger, der II 111.
Satyros 50 f., 69, 431, 453; II 1, 378.
Shakeſpearetag, zum 4, 44, 428.
Scherz, Liſt und Rache 101.
Schillers Reliquien 212, 443; II 62.
Schwager Kronos II 5.
Sokrates 32 f., 41, 431.
Spinnerin, die 384, 453.

Goethe, Johann Wolfgang:
Sprüche in Prosa (Maximen) II 370, 371, 376, 377, 379, 382.
Stella 68, 69, 432.
Tag- und Jahreshefte (Annalen) 32, 132, 173; II 361, 387.
Tänzerin Grab, der II 398.
Theosophie 36.
Torquato Tasso 90, 97, 98, 100, 103, 441; II 404.
Urworte. Orphisch II 384.
Vermächtnis II 69, 367, 403.
Vögel, die II 5, 384.
Wahlverwandschaften, die 90; II 7, 33, 87, 119, 294, 379, 388, 391.
Wanderer, der 45; II 5.
Wanderers Sturmlied 45.
Was wir bringen 173; II 6, 293, 394, 399.
„Weltseele" 378.
Wer kauft Liebesgötter II 394.
West-östlicher Divan 442, 447; II 8, 87, 224, 333, 363, 372, 378, 384, 386, 397, 399, 400, 403.
Wilhelm Meister (Theatralische Sendung) 25, 34, 130, 248, 429; II 3, 32, 393.
(Lehrjahre) 34, 105, 189, 194, 442, 448; II 32, 251, 361, 379.
(Wanderjahre) II 32 ff., 56, 183, 365, 390
Willkommen und Abschied 43, 195; II 106.
Xenien, Zahme 437, 450; II 87, 363, 364, 382, 389, 390, 397, 400, 404.
Goethe, Ottilie II 82.
Goettling, K. W. II 38, 43.
Goldschmid, Peter 163.
Goldsmith, Oliver 41, 59.
Gottsched, Joh. Christoph 24, 26, 65, 75, 230, 231, 433, 444.
Gower, Lord 135.
Gräf, H. G. 436.
Grazzini II 92, 122.
Green II 386.
Gregor VII., Papst 11.
Gretchen, das Frankfurter 326 f.
Grube, Max II 83.
Gundolf, Friedrich 32, 33, 438, 439; II 373, 378, 380, 388.
Gutzkow, Karl II 82.

Hamann, J. G. 40 f., 222, 230, 431; II 157.
Hamann, Richard II 369.
Hamilton II 143.
Hanswurst 24 f.
Harnack, Otto II 368.
Hederich II 40, 165, 381, 387.
Hehn, Viktor 442.
Heidelberg (Matrikel) 7.
Heine, Heinrich II 370.
Heinse, Wilhelm 430.
Hekate II 165, 188, 189.
Hellen, Eduard v. d. 438, 443, 447; II 361, 383, 389, 390, 397, 398, 401.
Helmitheus Hedebergensis 428.
Helmont, van 36, 221, 222.
Hennings August von 412.
Herakles 440; II 361.
Heraklit II 188.
Herder, J. G. 38 ff., 43, 46, 47, 56, 65, 82, 221, 230, 297, 433, 435; II 5, 293.
Hermann, Gottfried II 370.
Herr, Michael 406; II 92.
Hertz, Wilhelm II 365, 369, 378, 384, 389.
Hesiod 195; II 184, 201, 388.
Hinrichs, Professor in Halle II 39, 60.
Hiob, Buch 200 ff., 276, 284; II 345.
Hirt, Kunsthistoriker 143, 146.
Hobhouse II 244.
Höllenrachen II 337 f.
Höllenzwang 22, 265, 267, 429, 447.
Höpfner, L. J. F. 448.
Holtei, Karl v. 181, 184; II 226, 390.
Homer 195; II 5, 6, 8, 42, 43, 51, 147, 184, 193, 204, 258, 385, 388.

Horaz II 384.
Humboldt, Alexander v. II 259, 374.
Humboldt, Wilhelm v. 132, 439; II 9, 10, 42, 45, 79, 81, 348.
Hund, ſchwarzer 19.
Hutten, Philipp v. 9.
Hutten, Ulrich v. 12.

Jacobi, Fr. 68, 436.
Jacoponus von Todi (Stabat mater) 387 f.
Jähns, Max II 274.
Jahn, F. L. 176.
Jean Paul (Richter) 149, 176, 440; II 389.
Johannes, Evangeliſt 19, 262.
John, Schreiber Goethes II 40.
Jung-Stilling 455.
Jungius, Joachim II 403.

Kalb, Frau v. 132.
Kalidaſa (Sakuntala) 134, 172, 188.
Kalliſcher, S. II 382.
Kant, Immanuel 130, 131; II 55, 399.
Karl IV. II 375.
Karl V. 8, 9, 16; II 21, 267.
Karl VI. von Frankreich II 375.
Karl Auguſt, Herzog 96, 98, 100, 101, 128, 143, 317, 437; II 64, 361, 392.
Kaſperle 24.
Katharina, Kaiſerin II 20.
Kauffmann, Angelika 99, 435.
Keller, Frau v. 95.
Keſtner, Joh. Chr. 57, 432; II 365.
Kilian, Eugen II 369.
Kircher, Pater II 259.
Kirchweger, Anton Joſ. 36.
Klettenberg, Joh. Hektor v. 445.
Klettenberg, Remigius v. 445.
Klettenberg, Suſanna v. 36, 47, 61, 187, 445.
Klinge, Konrad 8, 19.
Klingemann, E. A. F., Theaterdirektor 181.
Klinger, Maximilian 430.
Klitus II 22, 363.
Klopſtock, F. G. 67, 87, 205; II 390.
Knauth, Paul II 370.
Knebel, K. L. v. 67, 163, 173, 175, 438; II 10, 39, 251, 363, 364.
Knittlingen 6, 428.
Königgrätz II 274.
Körner, Chr. 102.
Konſtantinopel 16.
Kopp, Hermann 445; II 378.
Krakau 6.
Kraus, Maler II 382.
Kreuznach 7.
Kühnemann, Eugen 433, 443, 444.

Lachr, H. 456.
Lappenberg, J. M. 445.
La-Roche, Schauſpieler 181, 184, 449.
La Roche, Sophie v. 71, 85.
L'Arronge II 83.
Laſſen II 83.
Lauchſtädt 172; II 6.
Lauthard, Magiſter 435.
Lavater, Joh. Caſp. 62, 67, 220 413, 432, 455.
Lavater, Ludwig 10, 428.
Law, John II 132.
Leibniz II 162.
Lemarquand 185.
Lemm, Schauſpieler 180.
Lenz, J. M. R. 42.
Leonhard, Karl Ed. II 405.
Lerſe, F. 12.
Leſſing, Gotth. Ephr. 25, 26 ff., 73, 74, 87, 88, 102, 439; II 157, 374, 385, 398.
Leſſing, Karl 27.
Lieb, Kilian (Prior) 428.
Lionardo II 91.
Lippmann, J. D. v. 449.
Lips, Joh. Heinrich 101.
Liquor silicum 36.
Loeper, G. v. 429, 449, 451, 454; II 100, 371, 373, 374, 383.

Löpper-Ignersche Truppe 39, 430.
Löwen, Dichter 400, 454.
Löwenfeld, R. II 83.
Löwer, Karl II 400, 402.
Lortzing, Carolina 184.
Lucanus, M. Annaeus II 166, 167, 379.
Luden, H. II 40.
Ludwig XV. II 132.
Ludwig, Hofrat 38, 76, 435.
Luise, Herzogin 97, 173.
Lustige Person (Volksschauspiel) 24.
Luther, Martin 3, 13, 262 f., 266, 429; II 66, 367.
Luzifer 37, 81, 105, 273, 279.

Maaß, Ernst II 382.
Magie 36, 47, 54, 74, 216 f., 265 ff., 278, 316; II 215, 272, 309 f., 319.
Magnus, Rudolf II 384.
Manon Lescaut II 204.
Mantegna II 90, 91, 93, 122, 371.
Marlowe, Christopher 22 f., 26, 34, 74, 215, 277, 429; II 131, 146.
Matthisson, F. v. II 37.
Maximilian I. II 15, 112.
Mecklenburg, Prinzen von 180 f.
Medwin II 244, 388.
Melanchthon 6, 8, 9, 10.
Melusine (schöne) 21.
Mendelssohn, Moses 25.
Mentzel, Elisabeth 429, 431.
Merck, J. H. 56, 65, 70, 73, 187, 297, 433.
Merlin 11; II 79.
Meyer, Friedrich 436.
Meyer, Heinrich 148, 161, 436; II 79.
Meyfart, J. M. 149, 163.
Michelangelo 205; II 90, 94.
Mickiewicz 184.
Mieding 411, 455.
Milton 149, 153, 205; II 28, 386, 390.
Minor, J. 433, 436, 454.
Möbius, P. J. 455.
Mörs (Meursius) II 384.
Möser, Justus II 393.
Montaigne, M. 443.
Montgolfier 109.
Moritz, K. Ph. 436.
Morris, Max 430, 431, 432, 433, 434, 435, 439, 440, 441, 443, 444, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455; II 362, 363, 369.
Moser, F. K. v. 431.
Moses II 29, 324, 346, 363, 398.
Mozart, W. A. II 84.
Mudt (Mutianus) 8.
Müller, Georg II 390, 393.
Müller, H. II 83.
Müller, v., Kanzler 181; II 37, 73, 363.
Müller, Maler 27, 28.
Müller, Wilhelm 23.
Münch, Anna Sibylla 66.
Murillo II 94.
Murr, C. G. v. 101.
Mylius, Buchhändler 73; II 143.
Myron II 91.

Näke, Ferdinand II 258.
Näke, Gust. Heinrich 177.
Napoleon 176 f.; II 381.
Nauwerck, Ludwig 177.
Nees von Esenbeck II 57.
Nehrlich, Gustav 177.
Nekromant von Norcia II 276, 290.
Nekromantie 7, 10.
Nero, Kaiser 10.
Nerval, Gérard de 185.
Neumann, J. G. 20, 34, 163.
Nicolai, Chr. Fr. 102, 407 f., 412.
Niebuhr, Barthold 176.
Nietzsche, Friedrich II 80.
Nostradamus 219, 220, 222, 250.

Oeser, Adam Friedr. II 90.
Oeser, Friederike 36, 430.
Oken, Lorenz II 384.
Olenschlager, Joh. Dan. II 285, 286, 393.

Oſſian 41, 72, 83, 84, 218, 434.
Ovid 38; II 293, 294.

Paleſtrina II 92.
Palladio II 90.
Paracelſus 11, 36, 38, 222, 250; II 55, 157.
Parma, Herzog von 24.
Parmenides II 201.
Parry II 388.
Paul II., Papſt 11.
Paulus, Apoſtel 19.
Pauſanias II 205.
Percy, Biſchof II 27, 398.
Pfarreiſen in Frankfurt 21.
Pfitzer, Nikolaus 20, 34, 163, 234, 250, 256, 279, 393, 447.
Pharſalus II 166 ff.
Phidias 205; II 91.
Philoſtrat 448; II 91, 92, 194, 387.
Phthia II 165.
Pierſon II 82.
Pindar 44, 448; II 5, 221, 381, 382.
Piſaner Fresken II 93.
Plato 7; II 70, 140, 201, 368.
Plutarch II 68, 377.
Pluto (Volksſchauſpiel) 24; (Maskenzug) II 131.
Pniower, Otto 133, 444, 454; II 364, 365, 366, 386.
Polygnot II 91, 93, 205, 220, 225, 385.
Porta, J. B. 163.
Poſſart, Ernſt II 83.
Prätorius 256, 393, 455; II 55, 92, 157.
Ptolemäus Philometor II 122.
Puppenſpiele 25 f., 30, 39.
Pydna II 165.

Racine II 286.
Radziwill, Fürſt 179 ff., 360, 442; II 31, 364.
Raffael 205; II 90, 93, 184, 194.
Ramberg 177; II 93.
Recognitionen 7.
Reich, Buchhändler 73.
Reichardt, Joh. Friedr. 412.
Reichel, Faktor II 64, 367.
Reinhard, Graf 175; II 64, 79, 367.
Reinhardt, Max II 83.
Rembrandt 101; II 91.
Remigius 163.
Reuchlin 12.
Reni, Guido II 92.
Riemer, Friedr. Wilhelm 137, 178, 182, 403, 416; II 38, 40, 41, 63, 68, 82, 85, 259.
Rimlich 17.
Robinſon, H. C. 23.
Rochlitz 175, 177.
Roda 13.
Rößler, Conſtantin 433.
Röthe, Guſtav 439, 450.
Roſcher, Wilhelm II 384.
Roſſini II 84.
Rouſſeau, J. J. 41, 374; II 1, 157, 365.
Rudolf II. II 112.
Ruisdael II 91, 94.
Ruſchewey 178.

Sabellicus 6; II 276, 392.
Sachs, Hans 16, 49 f., 74, 76, 82, 91, 92, 205, 213, 431, 435; II 3, 85, 111, 121, 143.
Saint-Aulaire, Graf 185.
Saint-Hilaire, G. de II 74.
Salamanca 10.
Sannazaro, Jacopo II 401.
Savonarola 232.
Scotuſa II 51.
Schelling, Fr. W. Joſ. II 192.
Scherer, Wilhelm II 366, 376.
Schiller, Charlotte 148, 176.
Schiller, Friedrich 39, 130 ff., 173 ff., 396, 412, 414, 415, 440; II 2, 5, 6, 9, 11, 12, 18, 19, 25, 32, 37, 41, 44, 62, 72, 77, 95, 98, 152, 203, 205, 211, 286, 293.

Schink, Joh. Friedr. 133, 277, 278, 430, 439.
Schlegel, Joh. Elias II 286.
Schlegel, Aug. Wilh. 102, 391; II 365.
Schlegel, Friedr. 102; II 18.
Schmidt, Erich 74, 433, 441, 454; II 365, 366, 386.
Schnorr von Carolsfeld, L. F. 177.
Schöll, Adolf 438, 439, 442.
Schöne, E. E. L. II 36, 364.
Schönemann, Elisabeth (Lili) 68, 69, 70, 71, 94, 127.
Schopenhauer, Arthur II 385.
Schottenloher, Karl 428.
Schröder, Danziger Ratsherr 24.
Schubart, Chr. Fr. Dan. 449.
Schubarth, K. E. II 30, 35, 363, 364.
Schuchsche Bühne 25.
Schütz, Maler II 93.
Schwarzenberg, Fürst von II 375.
Schweinichen, Hans von II 114, 373.
Schwerdgeburth, K. A. 177; II 97.
Schwyz 435.
Scott, Walter II 282.
Selene 10.
Seuffert, Bernhard 55, 432.
Shakespeare 1 ff., 23, 26, 37, 41, 44, 47, 59, 82, 84, 93, 102, 191, 195, 204, 214, 232, 239, 258, 271, 306, 307, 335, 342, 394, 396, 403, 410 ff., 428, 455, 456; II 8, 21, 27, 105, 120, 143, 186, 189, 193, 224, 277, 303, 309 f., 312, 317, 322, 335, 363, 371, 391, 395, 398.
Shelley 185.
Sickingen, Franz von 7.
Sickler, F. K. L. II 321.
Signorelli II 94, 340.
Simmel, Georg II 371, 385, 403.
Simon Magus 7, 10 f., 17, 428.
Skizze der Urgestalt des zweiten Teils II 15 ff., 61.
Soane, George 185.
Soden, J. von 430.
Sondwedel 19.
Soret 182; II 71.
Spieß, Johann 12, 31.
Spinoza 52 ff., 61, 62, 212, 260, 378, 431, 437, 444; II 2.
Staël, Frau von 185.
Stapfer II 60, 367.
Staufen im Breisgau 10.
Stein, Charlotte von 100, 124 f., 128 f., 434, 435; II 4, 181, 247.
Stein, Fritz 99, 112, 436.
Steinfurt, L. v. II 367.
Sterne, Lorenz II 157.
Stesichoros II 205.
Stibarius, Daniel 9.
Stieglitz, Maler 177.
Stolberg, Auguste, Gräfin 69, 70, 432; II 403.
Stolberg, Fritz, Graf 412.
Stolberg, Fr. Leopold, Graf 95.
Stolberg, Henriette, Gräfin 95.
Storck, Wilhelm 436, 448, 450, 455; II 371, 382, 383, 385, 400.
Streckfuß, K. II 366.
Stromer, Heinrich von Auerbach 8, 428.
Sturm und Drang 41 f., 48, 94, 129, 193, 214, 316; II 1.
Swedenborg 49, 53 ff., 121, 220, 432, 443; II 69, 350, 401.
Sylvester II., Papst 11.

Tacitus II 385.
Tannhäuser 11.
Tasso, Torquato II 221, 340.
Teniers 112.
Tertullian II 145.
Thaeter 178.
Theophilus von Adana 11.
Theophrastus II 374.
Thessalien II 44, 164 ff.
Thomas von Celano (dies irae) 396, 454.
Tieck, Ludwig 407, 408, 410.
Tischbein, Wilhelm II 175, 185, 381.
Tizian 320, 450; II 92.

Traumann, Ernſt 431, 435, 440, 441, 442, 446, 456; II 399, 400.
Trithemius 6, 8, 11, 16.

Unger, Rudolf 431.
Urphänomene II 70 f., 368, 375, 379.

Valentini, Francesco II 374.
Valentinus, Baſilius 36.
Valmy II 279.
Vampirismus II 374.
Vergil II 60, 79, 184.
Virdung, Johannes 7.
Viſcher, Friedrich Theodor 210, 443; II 370, 371.
Vogel, Julius 428, 436; II 370.
Voltaire 42; II 181, 286.
Voß, Johann Heinrich 455; II 165.
Voßler, Karl 428; II 371, 400.
Vulpius, Chr. Aug. 189.

Wagner (Volksbuch) 15, 22; (Wäiger) 20, 60.
Wagner, H. L. 42, 67, 69.
Wagner, J. J. II 157.
Wahl, Hans 440.
Weidmann, Paul 430.
Weiher (Wier) 9.
Weiße, Chr. F. 102.
Wenner 178.
Werner, A. G. II 183, 382.
Werther, Jul. II 83.
Wickhoff, F. 447.
Widman, G. R. 19 f., 163, 258, 447.
Wieland, Chr. M. 38, 42, 55, 87, 88, 95, 175, 177, 432, 433, 435; II 157, 361, 362.
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von II 379, 385.
Wilbrandt, Adolf II 83.
Winckelmann II 6, 265, 391.
Witekind (Lercheimer) 7, 16, 18, 449.
Witkowski, Georg 164, 428, 446, 454; II 362, 369.
Wittenberg 3, 13, 14, 17, 19.
Wolff, Karl II 83.
Wolff, Schauſpieler 178, 181.
Wollheim da Fonſeca II 82.
Wranitzky 410.
Wuſtmann 428.
Wyck, Thomas II 92.

Zelter, K. F. 34, 181, 182, 430; II 10, 41, 57, 61, 62, 64, 65, 66, 75, 76, 79, 332.
Ziegler, Theobald 452; II 397.
Zimmermann, Joh. G. 73.

Berichtigungen.

In Band I
muß es heißen:

Im Vorwort ſtatt „Zur Ordnung, Anmut!“ Tönt es immerdar: „Nur Ordnung, Anmut!“ tönt es immerdar.
Seite 34 Zeile 8 ſtatt Spies: Spieß.
In den Seitenüberſchriften links Seite 90, 92, 94 ſtatt Die Anfänge: Der Urfauſt.
Seite 429 Zeile 23 Nr. 37/38 ſtatt S. 484: S. 454.

In Band II

Seitenzahl 205 ſtatt 203.
Seite 304 Zeile 8 ſtatt Iſabel: Iſebel.

Soeben ist erschienen:

Der Untergang des Abendlandes

Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte

Von Oswald Spengler

Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit

Fünfte unveränderte Auflage

XV, 615 Seiten gr. 8°. Geheftet M 20.—, in Halbleinen geb. M 25.—

(Der zweite Band wird voraussichtlich im Sommer 1920 erscheinen)

Inhalt: Einleitung. — I. Kapitel: Vom Sinn der Zahlen. — II. Kapitel: Das Problem der Weltgeschichte. 1. Physiognomik und Systematik. 2. Schicksalsidee und Kausalitätsprinzip. — III. Kapitel: Makrokosmos. 1. Die Symbolik des Weltbildes und das Raumproblem. 2. Apollinische, faustische, magische Seele. — IV. Kapitel: Musik und Plastik. 1. Die bildenden Künste. 2. Akt und Porträt. — V. Kapitel: Seelenbild und Lebensgefühl. 1. Die Form der Seele. 2. Buddhismus, Stoizismus, Sozialismus. — VI. Kapitel: Faustische und apollinische Naturerkenntnis.

„Dieses Buch mit dem drohenden Titel ist kein Kind der Kriegszeit. Im Jahre 1911 hatte der Verfasser es begonnen, und als im Sommer 1914 der große Krieg ausbrach, war es in der ersten Niederschrift vollendet. Bis zum Frühjahr 1917 wurde es noch einmal durchgearbeitet und in Einzelheiten ergänzt, aber die grundliegenden Gedanken standen schon vorher fest. Es ist nötig, das auszusprechen, damit man dieses Buch auf Grund seiner Aufschrift nicht verwechsle mit billigem Literaturschund, in dem etwa auf Grund des Krieges und seiner moralischen wie materiellen Verwüstungen eine gefühlvolle Deklamation über den ‚Untergang' der ‚menschlichen Kultur' angestimmt wird. . . Das Buch hat — wie gesagt — mit dem Krieg nichts zu tun. Es handelt über Mathematik — der Verfasser ist von Haus aus Mathematiker —, Architektur, Malerei, Schauspielkunst, dramatische Dichtung, Philosophie, Musik, Staatswesen, Politik, Mythologie, Totenbestattung, Zeitrechnung, Etikette und drei Seiten Ecetera, alles Dinge, die weitab von Krieg und Kriegsgeschrei liegen. . . Spengler erblickt statt des monotonen Bildes einer linienförmigen Weltgeschichte das Phänomen einer Vielzahl mächtiger Kulturen, die mit urweltlicher Kraft aus dem Schoße einer mütterlichen Landschaft, an die jede von ihnen pflanzenhaft gebunden bleibt, aufblühen, von denen jede ihrem Menschentum ihre besondere Form aufprägt, jede ihre eigene Idee, ihre eigenen Leidenschaften, ihr eigenes Leben, Wollen, Fühlen, ihren eigenen Tod hat. Es gibt aufblühende und alternde Kulturen, Völker, Sprachen, Wahrheiten, Götter, Landschaften, wie es junge und alte Eichen und Pinien, Blüten, Zweige, Blätter gibt. aber es gibt keine ‚alternde Menschheit'. Die ‚Menschheit' ist ein leeres Wort. . . Spengler sieht, daß die abendländische Seele alt ist, daß sie in ihren Wissenschaften, ihren Künsten, in allen ihren Problemen an der Grenze ihrer inneren Möglichkeiten angelangt ist. Wir befinden uns in der Zeit des Alexandrinertums, wo es sich nicht mehr um neue Probleme, sondern nur noch um den Abschluß, das Sammeln, das Verbessern im einzelnen handeln kann. Seit 100 Jahren sind wir in das Greisenalter der Kultur, in die Zivilisation eingetreten. Wir haben keinen Stil, keine Kunst mehr. Eine weltstädtische Zivilisation mit ihrer kalten großstädtisch-intelligenten Bevölkerung, ohne innere Form, mit Luxus, Sport und wechselnden Stilmoden, anorganisch, kosmopolitisch, praktisch, ist heraufgezogen. . . Was Spengler in seinem Buche errichtet hat, bezeichnet er selber als den aus zufälligem Anlaß entstandenen ‚vorläufigen Ausdruck eines neuen Weltbildes, mit allen Fehlern eines ersten Versuches behaftet'. Jedenfalls hat er ein Problem aufgestellt, das der ernsthaften Prüfung der Wissenschaft wert ist." Paul Lensch (Deutsche Allgemeine Ztg.)

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Goethe

Sein Leben und seine Werke. Von **Albert Bielschowsky.** 37. und 36. Auflage. Zwei Bände mit zwei Porträtgravüren. Gebunden M 30.—, in Halbfranzband M 45.—

„Bielschowskys Goethe gehört in jedes Deutschen Haus, der überhaupt befähigt ist, Goethe geistig mitzubesitzen." Der Kunstwart. — „Bielschowskys Buch ist ein Weckruf an die Nation, der nicht ungehört verhallen wird, denn er ist der berufene Verkünder Goetheschen Geistes; möchte er vielen helfen, sich zu Goethe hinaufzuorganisieren." Geh. Hofrat Dr. M. Dreßler (Karlsruher Zeitung). — Ästhetisch und auf ihre innere analytische Darstellungskunst hin gewertet verdient Bielschowskys Goethebiographie den ersten Platz unter allen, die wir besitzen, so ganz lebt und webt er in seinem großen Gegenstande, so treu und wahr spiegelt sich dieser in dem Werk." Westermanns Monatshefte.

Herder

Sein Leben und seine Werke. Von **Eugen Kühnemann.** 2., neubearbeitete Auflage. Mit Porträtgravüre. In Leinwand gebunden M 8.—*

„Es ist nicht ein Stück Literaturgeschichte, das hier geboten wird, sondern die Erzählung eines Menschenschicksals; ein Stück Leben, ein Abschnitt Bildungsgeschichte des menschlichen Geistes. Für wen der deutsche Idealismus mehr als eine Literaturepoche, und wem Weimar ein Höhepunkt moderner Lebensgestaltung ist, der wird in diesem Werke Wesensverwandtes finden. Für die Literaturgeschichte aber ist die Auffassung der Biographie, wie sie hier vorliegt, von revolutionärer Bedeutung." Dr. L. Roth (Pester Lloyd). — „Ein bedeutendes Buch. Es zeigt an dem tragischen Beispiel eines Geisteshelden ein Lebensgesetz; es ist, getragen von einer hochgesteigerten sittlichen Stimmung, eine mächtige Predigt in der Form eines Lebensbildes." Theologische Literaturzeitung.

Kleist

Sein Leben und sein Werk. Von **Wilhelm Herzog.** 2., unveränderte Auflage (4. bis 6. Tausend). Mit zwei Porträtgravüren. In Leinwand gebunden M 7.50*

„Ein höchst gediegenes, höchst verdienstliches Werk, das sich den besten Biographien an die Seite stellen darf. Man darf von ihm rühmen, daß es uns das unverlierbare Bild eines neuen und großen deutschen Klassikers geschenkt hat." Dr. A. Baumeister (Augsburger Abendzeitung). — „Man fühlt es dem Werke an jeder Zeile an, daß Wilhelm Herzog dies schreiben mußte. Sein Buch ist ein schriftstellerisches und psychologisches Meisterwerk." Hanns Martin Elster (Rhein.-Westfälische Zeitung). — „Würdig reiht sich diese aus gründlicher Forschung hervorgehende Biographie in ihrer geschmackvollen, sicheren Darstellung der seit längerer Zeit rühmlich anerkannten Sammlung des Beck'schen Verlages von ‚Biographien von Dichtern und Denkern' an." Professor Dr. Max Koch (Schlesische Zeitung).

Auf die mit * bezeichneten Preise kommt ein Teuerungszuschlag des Verlages von 33⅓%.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Geschichte der deutschen Sprache

Von **Herman Hirt**

Professor an der Universität Gießen

1919. In Halbleinen gebunden M 16.—. (Soeben erschienen.)

Poetik

Von **Rudolf Lehmann**

Geh. Rat und Professor an der Universität Breslau

2. Auflage. In Halbleinen gebunden M 15.—. (Soeben erschienen.)

Der Geist des Idealismus

Ein Vortrag von Professor **Dr. Ernst Bergmann**

M 1.50*

Das geschichtliche Wesen und Recht der deutschen nationalen Idee

Von **Julius Kaerst**

M 1.50*

Geschichte des deutschen Idealismus

Von **Dr. M. Kronenberg**

Erster Band: Die idealistische Ideenentwicklung von ihren Anfängen bis zu Kant. In Leinwand gebunden M 7.—*

Zweiter Band: Die klassische Periode des deutschen Idealismus. Von Kant bis Hegel. In Leinwand gebunden M 11.—*

In Halbfranz gebunden 2 Bände M 40.—

Auf die mit * bezeichneten Preise kommt ein Teuerungszuschlag des Verlages von 33⅓%.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Theodor Fontane

Von **Conrad Wandrey**

VIII, 412 Seiten. Gebunden in schönem Pappband M 15.—

Soeben erschienen

Der Schwerpunkt des Buches liegt nicht im Historischen oder Biographischen, es fragt nach dem Wesen, der Bedeutung und Eigenrichtigkeit des Dichters Fontane, eines durch sein künstlerisches Werk noch und immer Lebendigen, es will das Fontanebild dieser Gegenwart einfangen, ohne subjektive Parteinahme, aber auch ohne vorgebliche Objektivität. Die Darstellung geht aus von einem intuitiven Gesamterlebnis der geistigen Persönlichkeit Fontanes, das, analytisch erfaßt, Einheitliches und Unteilbares mit den wissenschaftlichen Mitteln der begrifflichen Zergliederung und wertenden Zusammenschau nachzuformen versucht... So gibt es als Ganzes ohne billige Glorifikation oder modische Konzessionen, sina ire et studio, das heutige Bild Fontanes, dessen lebenspendende Kraft, trotz manchen Wandels, in unverminderter Frische lebendig ist. Gerade einer Zeit wie der Gegenwart, die aus einem Extrem ins andere überzuschlagen droht und die Berechtigung jeder traditionellen Neigung abzuleugnen sucht, kann Fontanes weises Sowohl-Alsauch, sein ruhiges Anerkennen konservativer und demokratischer Tendenzen, seine jenseits der politischen Parteiungen im wesenhaft Deutschen verwurzelte Lebensgesinnung zu einem wegweisenden Führer werden.

Bausteine zu einer Ästhetik der innern Form

Von **Friedrich Lippold**

Etwa 460 Seiten. In schönem Halbleinenband etwa M 20.—

Nicht nur die Wissenschaft der Ästhetik, sondern die deutsche Literatur wird mit diesem Buche um einen Denker und Schriftsteller seltener Art bereichert. Bis zu seiner Tiefe hat wohl niemand bisher die Schönheiten der ersten Zürichseestrophe Klopstocks oder von Goethes Euphrosyne und „Auf Miedings Tod" ausgekostet und von diesen Erlebnissen im Reiche des Schönen Kunde gegeben, als Friedrich Lippold. Er war eine Persönlichkeit in der Art F. Th. Vischers und Wilh. Diltheys und wird mit ihr in unserer tristen Gegenwart wie ein Klang aus dem alten Deutschland vor 1870 wirken, das der Welt so viele große Denker und Lehrer gegeben hat.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Goethe, Johann Wolfgang von. Faust 183468
LG.
G599f
Author Traumann, Ernst
.Yt
Title Goethes Faust. Vol.2

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU